

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

Rosana de Oliveira

Da natureza exterior ao espaço interior:
arquitetura e espaço nos *Cursos de Estética* de Hegel

São Paulo

2023

ROSANA DE OLIVEIRA

Da natureza exterior ao espaço interior:
arquitetura e espaço nos *Cursos de Estética* de Hegel
(Versão corrigida)

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

Área de concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Oliver Tolle

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

d48n de Oliveira, Rosana
Da natureza exterior ao espaço interior:
arquitetura e espaço nos Cursos de Estética de Hegel
/ Rosana de Oliveira; orientador Oliver Tolle - São
Paulo, 2023.
170 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Hegel. 2. Estética (arte). 3. Arquitetura. 4.
Filosofia da natureza. I. Tolle, Oliver, orient. II.
Titulo.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

OLIVEIRA, R. de. **Da natureza exterior ao espaço interior: arquitetura e espaço nos Cursos de Estética de Hegel**. 2023. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023

Aprovada em: 21.12.2022

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Pedro Fernandes Galé
Instituição:	UFSCar
Julgamento:	Aprovada
Prof. Dra.	Michela Bordignon
Instituição:	UFABC
Julgamento:	Aprovada
Prof. Dr.	Ricardo Marques de Azevedo
Instituição:	FAU – USP
Julgamento:	Aprovada



Janus

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

CERTIFICADO DE DEFESA

CERTIFICO, para os devidos fins, que Sr(a). Rosana de Oliveira, número USP 6476489, defendeu no dia 21 de dezembro de 2022, no Programa de Filosofia do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, a Tese de Doutorado intitulada:

"Da natureza exterior ao espaço interior: arquitetura e espaço nos Cursos de Estética de Hegel"

CERTIFICO, ainda, que o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutora em Filosofia, tendo sido a ata da Comissão Julgadora homologado pela Comissão de Pós-Graduação, em 21 de dezembro de 2022.

São Paulo, 18 de janeiro de 2023.

Assinatura manuscrita em azul da Daiane Neres da Silva.

Daiane Neres da Silva
Serviço de Pós-Graduação
Nº Func.: 8471331

AGRADECIMENTOS

Dentre os agradecimentos nominais, inicio pelo meu orientador Prof. Oliver Tolle que, com muita generosidade e compreensão, num franco exercício de interlocução intelectual, guiou este trabalho com muita clareza em suas sugestões e me permitindo grande autonomia em meu caminho. Minha tese deve muito à sua tradução para o português, seguida da apresentação, do capítulo sobre a arquitetura da Estética de Hegel.

Agradeço ao meu coorientador da pesquisa no exterior Prof. Jörg Gleiter pela disponibilidade, por acolher minhas ideias e por me introduzir em muitas questões da teoria da arquitetura e com isso, abrir novas possibilidades de pensamento.

Aos professores Pedro Fernandes Galé e Ricardo Marques de Azevedo, pela participação na minha qualificação e defesa, pela leitura atenta e cooperativa, pelos comentários e recomendações de leitura. À Profa. Michela Bordignon agradeço por aceitar participar de minha defesa e contribuir para um debate desta tese em um contexto mais amplo do sistema hegeliano. A estes três professores agradeço pelas sugestões apresentadas na defesa; aquelas sugestões que ainda não puderam ser incorporadas à tese me acompanharão na produção de trabalhos posteriores.

Aos colegas orientandos do Prof. Tolle agradeço muito pelas discussões e leituras conjuntas e pela confluência de esforços para a criação do nosso Grupo de Investigações Filosóficas em Estética. Aos funcionários e funcionárias do Departamento de Filosofia, pela assistência e pelos esclarecimentos ao longo destes muitos anos de formação.

Aos amigos que estiveram presentes nesta jornada, de modo particular às amigas Karina, Giovanna e Viviane, por compartilharem as experiências do doutorado e por me inspirarem com seus trabalhos. Um agradecimento enorme à Irene, por compartilhar comigo a curiosidade intelectual sobre tantos assuntos.

Este trabalho não teria sido possível sem minha família: aos meus pais Edna e Benedito, às minhas irmãs Márcia e Giovana, aos meus cunhados Alex e Uzita agradeço o apoio, o afeto, as risadas e o esforço em nos mantermos próximos, mesmo estando fisicamente distantes. Um agradecimento cheio de fofura à minha sobrinha Emília, que antes mesmo de chegar no mundo já havia despertado tanta ternura e me faz lembrar, com seu olhar de criança que descobre o mundo, a atitude filosófica primordial. E, de modo substancial, um agradecimento ao meu companheiro Robert, por construirmos juntos o espaço de amor, de carinho e de cuidado.

Por fim, como toda pesquisa acadêmica, a presente tese resulta de muito trabalho cuja autoria não dá para nomear: é o trabalho difuso daqueles que editam, publicam, organizam nas estantes os materiais cujos autores serão nominalmente reconhecidos. Também é o trabalho daqueles que democratizam de diversas formas o acesso ao conhecimento. Esta rede de trabalho invisível constrói as condições para que a pesquisa prossiga mesmo em períodos de ataque ao saber, como foram os anos finais deste projeto.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), código de financiamento/processo n. 142259/2017-9.

EPÍGRAFE

Fábula de um arquiteto

*A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.*

*Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez, feto¹*

Não sou arquiteto, nem filósofo ou historiador da arquitetura. Falarei aqui em nome de uma habilidade bastante particular: não um saber dos procedimentos das artes, mas uma capacidade de apreender o movimento pelo qual uma arte é posta fora de si, desvinculada dos saberes e das obras que a especificam, para se tornar outra coisa: a exemplificação de um regime de pensamento ou de um tipo de olhar, mas também um foco de metáforas e metamorfoses; em suma, uma certa imagem do mundo, ou melhor, uma certa maneira de fazer o mundo. Eu me interessei então pela arquitetura como pude fazer com outras artes, me concentrando nos deslocamentos pelos quais saem de sua especificidade para se tornarem, por vezes, agentes e símbolos da configuração de um mundo comum².

¹ MELO NETO, 2008, p. 220.

² RANCIÈRE, 2022, p. 5.

RESUMO

OLIVEIRA, R. de. **Da natureza exterior ao espaço interior: arquitetura e espaço nos Cursos de Estética de Hegel**. 2023. 170f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023

Resumo: Monolitos, torres, pirâmides, templos e catedrais – no capítulo sobre a arquitetura de seus *Cursos de Estética*, Hegel aborda este gênero artístico em seus três momentos que correspondem aos estágios da arquitetura simbólica do mundo oriental antigo, à arquitetura clássica dos gregos e romanos e à arquitetura romântica do gótico. Sob qual princípio se organizam estes fenômenos arquitetônicos à primeira vista tão heterogêneos e que escapam a uma sistematização da história da arte? A presente tese pretende mostrar que, junto ao pressuposto da estética hegeliana de que a arte é uma expressão do espírito e, neste sentido, se orienta por uma crescente idealidade, a arquitetura enquanto arte primeira ainda está ligada ao domínio da natureza, da materialidade, cuja figura ulterior é o espaço. A arquitetura em seus três estágios pode ser então compreendida à luz do conceito de espaço que é, à sua vez, um conceito da filosofia da natureza e da estética.

Palavras-chave: Hegel. Estética. Arquitetura. Espaço.

ABSTRACT

OLIVEIRA, R. de. From nature to interior space. Architecture and space in Hegel's Aesthetics. 2023. 170f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023

Monoliths, towers, pyramids, temples and cathedrals – in the chapter on architecture of his Aesthetics Hegel approaches this artistic genre in its three moments that correspond to the symbolic architecture of the ancient oriental world, the classical architecture of the Greeks and Romans and the romantic architecture of the Gothic. Under what principle are these architectural phenomena, at first sight so heterogeneous and that escape a systematization of the history of art, organized? The present thesis intends to show that, together with the assumption of the Hegelian aesthetic that art is an expression of the spirit and in this sense, it is guided by a growing ideality, architecture as a first art is still linked to the domain of nature, of materiality, whose figure later is space. Architecture in its three stages can then be understood in the light of the concept of space which is, in turn, a concept of the philosophy of nature and aesthetics.

Key words: Hegel. Aesthetics. Architecture. Space.

NOTA PRELIMINAR E LISTA DE ABREVIATURA DAS OBRAS DE HEGEL

Para facilitar a compreensão das referências às obras de Hegel, optou-se pela utilização de siglas para as obras recorrentes.

Arq. – Arquitetura. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle.

Br. – Briefe/Cartas (sempre acompanhado do número do volume).

CE. – *Cursos de Estética*, Edusp (sempre acompanhado do número do volume).

ENC: Enciclopédia das Ciências Filosóficas 1830 (sempre acompanhado do número do parágrafo).

ENZ 1817: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (GW 13) (sempre acompanhado do número do parágrafo).

ENZ 1827: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (GW 19) (sempre acompanhado do número do parágrafo).

PhK 1826 – *Philosophie der Kunst* 1826.

VuA: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp (Vua I corresponde ao volume 13 da edição das obras de Hegel (Werke), Vua II ao 14 e Vua ao 15).

VuPhK 1823 - *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 1823.

VzÄ 1828/1829 – *Vorlesungen zur Ästhetik* nach Adolf Heimann.

VuPhK 1820/1821 – *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* GW 28.1.

VuPhK 1823: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* GW 28, 1.

VuPhK 1826: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* GW 28,2.

**DA NATUREZA EXTERIOR AO ESPAÇO INTERIOR: ARQUITETURA E ESPAÇO NOS
CURSOS DE ESTÉTICA DE HEGEL**

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A CONSTITUIÇÃO DO INTERESSE PELA ARQUITETURA NO PENSAMENTO DE HEGEL	14
1.1. Fragmentos juvenis: “Já no tipo de construção se mostra o gênio distinto dos gregos e dos alemães”	14
1.2. Correspondência: o lugar da experiência arquitetônica	20
1.3. Arquitetura como objeto da filosofia hegeliana, da fortuna crítica e da presente tese	28
2. A arquitetura nos <i>Cursos de Estética</i> de Hegel	32
2.1. Os <i>Cursos de Estética</i>: o lugar do Ideal	32
2.2. A arquitetura à luz do ideal artístico	44
2.3. Natureza inorgânica exterior e o ponto zero da arquitetura	59
2.4. A materialidade da arquitetura: o espaço	65
2.5. A abordagem da arquitetura enquanto fenômeno	74
3. Arquitetura simbólica	83
3.1. A constituição da arquitetura simbólica: símbolo e demais referências	83
3.2. Obras para reunião dos povos	88
3.2.1. Arquitetura e monumento	92
3.3. Obras que oscilam entre arquitetura e escultura	98
3.4. Labirintos e construções subterrâneas	105
3.5. Pirâmides e habitações dos mortos	106
4. Arquitetura clássica	115
4.1. Transição da arquitetura simbólica à clássica	115
4.2. A invenção do cânone grego	116
4.3. A casa e o tipo	125
4.4. Arquitetura romana	134
5. Arquitetura gótica	136
5.1. Transição da arquitetura clássica à arquitetura gótica	137
5.2. A arquitetura gótica em Hegel	138
5.2.1. O bárbaro, o elevado e sua origem	145
6. Considerações finais: arquitetura e espaço em Hegel	151

7. Bibliografia	157
------------------------------	-----

1. INTRODUÇÃO: A CONSTITUIÇÃO DO INTERESSE PELA ARQUITETURA NO PENSAMENTO DE HEGEL

1.1. Fragmentos juvenis: “Já no tipo de construção se mostra o gênio distinto dos gregos e dos alemães”

No centro histórico de Tübingen, no sudoeste da Alemanha, a *Stiftskirche zu St. Georg* se destaca no panorama da cidade. Erigida no século XI como uma basílica românica, após sucessivas modificações se consolidou em estilo gótico como uma igreja de três naves reforçada por contrafortes, iluminada por vitrais e arrematada a oeste pela torre. Não muito distante dali se encontra o *Evangelisches Stift Tübingen*, o seminário de Tübingen, no qual se deu a formação de Hegel em filosofia e teologia entre os anos de 1788 e 1793. O período em Tübingen teve grande importância para Hegel pelos estudos de filosofia e teologia, pelo célebre convívio com Hölderlin e Schelling e pelo ambiente político de recepção da Revolução Francesa, experiências que contribuíram para a constituição da sua filosofia. Não é de todo inconcebível, porém, que este cenário também tenha deixado marcas em sua compreensão artística ainda embrionária, como considera Schüttauf: “pode-se supor que a Igreja colegiada de Tübingen, com seu amplo salão [em estilo] gótico tardio, causou em Hegel uma impressão importante neste sentido”³. Com efeito, excertos de estudo de Hegel do período de Tübingen comprovam que a arquitetura alemã já era alvo de sua atenção. Nestas anotações de data estimada entre 1792 e 1794 Hegel sugere, já na frase inicial de um fragmento, que na arquitetura se exteriorizam características do espírito de um povo: “Já no tipo de construção se mostra o gênio (*Genius*) distinto dos gregos e dos alemães”⁴, sentencia.

A reflexão indicada nesta sentença de seus esboços de estudo juvenis não era inédita ou excepcional, pois já no século XVII acirrados debates nas Academias de arte, instituições para formação artística ligadas a uma visão da arte do Renascimento, contrapunham os antigos ao mundo então contemporâneo. Esta disputa entre antigos e modernos foi protagonizada primeiro na França, em

³ SCHÜTTAUF, 1984, p. 90

⁴ HEGEL, 1989, p. 81 (GW 1). Optou-se pela tradução da palavra *Genius* como *gênio* conforme o *Brockhaus Conversations-Lexikon* de 1809, que descreve *Genius* como o elemento particular ou característico de algo. Neste sentido, atribui-se a gênio, em português, o significado de um “conjunto de traços ou características que marcam o temperamento de uma pessoa”, segundo o Caldas Aulete. Não se trata, portanto, de gênio como entidade espiritual protetora, segundo o significado antigo, nem como indivíduo com habilidades extraordinárias.

1687, engatilhada por um poema intitulado *O século de Luís, o Grande*. De autoria de Charles Perrault, o poema saudava o rei Luís XIV em sua recuperação de uma cirurgia e prestava tal homenagem ao elevar o século do Rei Sol ao mesmo patamar de excelência dos antigos. Assim, já nos primeiros versos do poema é evidenciada a posição polêmica de Perrault em relação à Antiguidade clássica:

A bela Antiguidade foi sempre venerável,
 Mas jamais cri que ela fosse adorável.
 Vejo os Antigos sem dobrar os joelhos,
 Eles são grandes, é verdade, mas de nós homens parelhos;
 E a eles pode-se comparar, sem temer ser injusto,
 O século de Luís ao belo século de Augusto⁵

Para Perrault, uma série de fatores autorizava a equiparação entre antigos e modernos: na vida política, a atuação do monarca Luís XIV garantia o esplendor da França no século XVII; no campo do conhecimento, o progresso da ciência colocava os modernos em pé de igualdade com os antigos; na arte, o desvelamento dos segredos que regem esta prática conduziu a um estágio em que o saber artístico “sem cessar, cada dia, ou se depura, ou se aumenta”⁶. Neste sentido, o poema defende não apenas que o trabalho de artistas da era moderna mereça ser reconhecido, mas também que a arte de sua própria época pode ser até mesmo superior à dos antigos. Afinal,

Se do Laocoonte, o talhe venerado,
 Ao dos seus filhos é tão desproporcionado,
 E se os úmidos corpos das serpentes vis,
 Envolverem dois anões em lugar de dois gurus⁷

Não se devia então admitir que a arte antiga não era tão perfeita como se quis acreditar? Na mesma linha, também a arquitetura dava sinais da superação do cânone antigo, pois

os humildes telhados de nossos primevos ancestrais,
 Cobertos negligentemente de gladiolos e juncais,
 Nada tinham de semelhante em sua Arquitetura
 Aos nossos ricos Palácios de eterna estrutura⁸

⁵ PERRAULT, 2016, p. 31.

⁶ PERRAULT, 2016, p. 41.

⁷ PERRAULT, 2016, p. 37.

⁸ PERRAULT, 2016, p. 41.

Como era de se esperar, o destemido poema de Perrault provocou reações negativas encabeçadas por Nicolas Boileau e impulsionou a chamada *Querela dos antigos e dos modernos*⁹, que, originada no campo das artes discursivas, migrou posteriormente para a teoria da arquitetura. Nesta passagem, ainda em território francês, François Blondel e Claude Perrault – irmão de Charles Perrault – disputaram sobre a validade dos princípios transmitidos pela tradição arquitetônica. Assim como Charles, também Claude Perrault não rejeitava a importância dos antigos, mas dedicou-se a uma revisão da doutrina arquitetônica clássica ao traduzir e comentar em 1673 e 1684 o tratado arquitetônico mais antigo ao qual se tem acesso: os *Dez livros sobre a Arquitetura*, de Vitruvius, do século I a.C.¹⁰, cuja tradução comentada por Perrault apareceu sob o título *Le dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement em François, avec des Notes et des Figures*. Na esteira da redescoberta de um manuscrito do tratado vitruviano em St. Gallen, Suíça, no século XV, esta obra, que não havia caído no esquecimento na Idade Média, se tornou no Renascimento uma referência ainda mais fundamental e foi verdadeiramente alçada ao status de cânone: constituiu-se ao seu redor uma autoridade tão inquestionável que, nos séculos seguintes ao “resgate” de Vitruvius, a teoria da arquitetura não pôde se desvincular da referência a esta obra. Neste contexto, a tradução do tratado vitruviano por Perrault foi um marco no ambiente da teoria arquitetônica da França do século XVII, representado pela Academia de arquitetura, pois se embasava em um rico trabalho filológico e em um comentário que propunha novas interpretações para controvérsias de conteúdo do texto.

A intenção de Perrault com a tradução de Vitruvius alcançou maior clareza com a publicação de uma obra contendo a própria teoria perraultiana: *Ordonnance Des Cinq Espèces De Colonnnes Selon La Méthode Des Anciens*, de 1683. O posicionamento de Perrault no contexto da teoria da arquitetura pode ser elucidado pelo frontispício desta obra autoral, que trazia em primeiro plano um grande livro com o título da referida obra de Vitruvius dividindo espaço com capiteis e com uma régua – além de instrumento de trabalho, *règle* em francês é também lei ou regra, tal como Vitruvius era a regra enquanto tratado fundamental para a arquitetura. Ao fundo desta cena se encontravam, em níveis distintos, obras arquitetônicas do próprio Perrault: à esquerda o projeto de arco do triunfo, ao fundo a fachada do Louvre, à distância, o observatório. Krufft defende a leitura deste frontispício como a afirmação de um

⁹ Sobre a querela dos modernos e dos antigos cf. Barasch, 1985, p. 360 et. seq.

¹⁰ A datação do *De Architectura* de Vitruvius é objeto de longas discussões. Parece possível determinar uma datação aproximada para a escrita do tratado, a saber, o século I a.C.; sobre a datação exata, porém, os pesquisadores não conseguem chegar a um acordo. Se, por um lado, a dedicatória a Augusto acena para o século primeiro a.C., outros elementos como as obras existentes mencionadas por Vitruvius, o contexto político e a orientação das obras arquitetônicas na época etc., levantam outras hipóteses. Sobre a datação do tratado, cf. D'AGOSTINO, 2010, pp. 83-91.

trabalho propositivo para a atualidade de Perrault:

que Perrault não realize nenhum trabalho puramente histórico-interpretativo em seu comentário a Vitruvius, mas deseje atuar diretamente sobre a arquitetura de sua época, já se evidencia no frontispício de sua obra, no qual exibe sua fachada para o Louvre e seu projeto do arco do triunfo para a Place du Trône¹¹.

O frontispício da obra de Perrault tematizava, portanto, a convivência entre a preceptiva arquitetônica clássica e a arquitetura de sua época e introduz o projeto de Perrault de questionar os princípios sobre os quais se assentava a beleza segundo os antigos. Sob influência da filosofia e da ciência de seu século, Perrault pretendia subverter os fundamentos das preceptivas arquitetônicas propondo uma nova interpretação sobre a beleza nesta arte. Como consequência, a validade da tese da superioridade dos antigos como um ideal que jamais poderia ser superado na arquitetura era colocada em xeque. A polêmica tinha consequências para uma época marcada pelo avanço científico e técnico – afinal, se a arquitetura antiga dos gregos e romanos esgotara as possibilidades de perfeição e beleza, qual era o progresso possível a esta arte?

Assim como na França, também na Alemanha as discussões de teoria e história da arquitetura foram marcadas pela recepção mais tardia, a saber, na passagem do século XVIII ao XIX, deste contraste entre antigos e modernos. Numa tradição iniciada por Winckelmann, continuada por Goethe e Aloys Hirt e antagonizada por especialistas como Heinrich Hübsch, teorizou-se sobre a essência da alegada excelência do mundo clássico, bem como se questionou a adequação de tal ideal à arte e à arquitetura alemã deste período.

Portanto, quando Hegel contrapõe a arquitetura dos gregos à dos alemães na linha de abertura de um de seus fragmentos juvenis, tem atrás de si um debate secular entre antigos e modernos e é a partir deste contexto que se deve compreender o mencionado excerto de Hegel sobre o gênio distinto dos gregos e alemães na arquitetura, que será objeto da investigação a seguir.

De modo fragmentário, Hegel pontua neste texto os aspectos dessemelhantes de construções sacras e civis dos gregos e dos alemães e vincula as diferenças arquitetônicas ao caráter destes povos. No modo de construir grego destaca a tendência ao espaço aberto como nos amplos pátios que integravam as casas; na arquitetura sacra construía-se ao modo belo e nobre, “simples como o espírito

¹¹ KRUF, 2016, p. 280.

dos gregos, sublime como o deus”¹² ao qual eram consagradas as esculturas alojadas nos templos que retratavam, em forma humana, os deuses “em sua mais alta força de seu ser e vida”¹³. As representações artísticas dos gregos evocavam com isso a vitalidade e recusavam figuras que indicassem o declínio ou degeneração vital. Aos gregos Hegel atribui a alegria, mas também os caracteriza como frívolos (*leichtsinnig*).

Já dentre os alemães afirma Hegel que os espaços amplos só prevaleceram na arquitetura secular na época em que todas as atividades domésticas aconteciam num mesmo ambiente, como comer e dormir; transposta esta fase, as acomodações se tornaram apertadas e escuras, e mesmo em salões maiores o pé-direito baixo provocava a sensação de estreiteza. Também o aspecto das cidades alemãs destoava do das *pólis* gregas: em lugar de amplas vias, Hegel destaca em seu país as ruas “estreitas e mal-cheirosas”¹⁴. De propriamente alemão pouco se salvava até mesmo na arquitetura sacra, pois apesar de transpor algo da beleza dos antigos no culto católico, como as belas madonas, as construções religiosas eram “massas góticas”¹⁵ com ornamentos incongruentes e representações humanas lúgubres que comunicavam sobretudo dor. Em contraste com os gregos de espírito simples, vivente e belo, o caráter alemão se consolidara inicialmente pela virtude doméstica (*Hausväterlichkeit*)¹⁶ e solidez, mas como uma cultura cujo maior gozo consistia no terrível consumo de álcool (*schreckliches Saufen*). As diferenças entre o modo de construir sóbrio e amplo dos gregos e o estreito e sombrio dos alemães se vinculam respectivamente à representação de um povo feliz e moderado e à de uma nação austera, mas que recai no exagero. Este perfil se espelha inclusive nas outras manifestações artísticas que integram o espaço arquitetônico, como a estatuária e a pintura. Por conseguinte: “o belo gênio vivente grego é contraposto à época sem vigor (*erschlaften*); o tenebroso e sublime modo de construção gótico é julgado da mesma forma que a pintura cristã mais sombria e caricata”¹⁷.

Em outro breve fragmento mais tardio, de 1795, introduzido pela frase “em uma República...”¹⁸, Hegel volta a comparar estes dois povos em seu modo de construir, mas agora sob o critério da conformidade a fins. Neste sentido, entre a arquitetura grega, definida como bela, e a arquitetura gótica,

¹² HEGEL, 1989, p. 81.

¹³ HEGEL, 1989, p. 81.

¹⁴ HEGEL, 1989, p. 81.

¹⁵ HEGEL, 1989, p. 81.

¹⁶ A tradução de *Hausväterlichkeit* por *virtude doméstica* segue a dos Cursos de Estética. Cf. CE I, p. 201.

¹⁷ PÖGGELER, 1979, p. 150.

¹⁸ HEGEL, 1989, p. 203.

caracterizada como sublime, interessava a Hegel saber qual era a mais adequada aos fins da construção em geral. Seu argumento é curioso: ao templo – compreendido aqui como designação genérica da arquitetura sacra – convinha mais a arquitetura gótica e, à construção em geral, a arquitetura clássica. Esta conclusão de Hegel se baseia no efeito que o templo enquanto edificação sacra pode ter: em um observador que visita um templo sem grandes sentimentos religiosos e com a convicção de que se trata de uma mera construção, é a arquitetura gótica – e não a clássica – que tem o potencial de despertar o sublime e o impulso para a infinitude; daí que seja a mais adequada às construções religiosas.

A dicotomia entre antigos e modernos e a finalidade como componente da arquitetura são aspectos que acompanharam Hegel em trabalhos posteriores como em seus *Cursos ginásiais de propedêutica filosófica*¹⁹ lecionados em Nuremberg. Ao ministrar tais cursos no ano letivo de 1810-1811 Hegel inclui um capítulo sobre a arte no qual distingue duas formas artísticas principais, a saber, a dos antigos, cujo caráter é plástico e objetivo, e a dos modernos, de caráter romântico e subjetivo. Além da divisão entre estes dois estilos ou configurações, a arte se distingue também em gêneros conforme o elemento com o qual se representa o belo: pintura e escultura se relacionam com intuição exterior (*äußere Anschauung*) pela configuração cromática e acromática da superfície, respectivamente; música e poesia se relacionam com a intuição interior (*innere Anschauung*) pelos sons e pela linguagem. Já arquitetura e a retórica (*Redekunst*) são definidas como não-pertencentes puramente à bela arte, uma vez que se baseiam em outro fim que o da representação do belo.

Nos primeiros escritos aqui mencionados, de 1792-1794 e 1795, Hegel não desenvolve nenhuma reflexão estética sistemática ou aprofundada, mas identifica no contexto da oposição entre antigos e modernos uma conexão fundamental da arquitetura com os aspectos sociais e religiosos da vida dos povos. De acordo com isso, a arquitetura tem de se adequar ao contexto, como no sugerido emprego da arquitetura gótica em construções sacras, dada sua capacidade de fazer despertar o espiritual. Hegel nota também que a arquitetura potencialmente responde às transformações de uma época, a exemplo da passagem das acomodações domésticas mais amplas, pois acolhiam todas as atividades dos moradores, para espaços menores e mais particularizados²⁰. Com isso, ao lado do templo

¹⁹ HEGEL, 2006, p. 363.

²⁰ Possivelmente o que Hegel aqui indica é a transição da sociedade alemã feudal à pré-industrial. No artigo *Das offene Haus Eibach* descreve a mudança na configuração das casas em Londres em 1666 após o incêndio que se alastrou pela cidade: casas de alvenaria em ruas largas substituíram as antigas casas no estilo enxaimel (*Fachwerkhäuser*) em vielas estreitas e, na esteira dessa mudança, ocorre também uma separação dos espaços domésticos de acordo com suas funções (EIBACH, 2011, p. 622). A situação de Londres pré-incêndio é semelhante à da Alemanha na descrição de Hegel: ruas estreitas e habitações que integravam todas as atividades dos moradores da casa (incluindo os empregados domésticos).

ou da igreja, o espaço urbano e doméstico também estava no foco de Hegel nestes esboços juvenis. Gethmann-Siefert atenta para o fato de que “[...] desde suas tentativas filosóficas mais antigas encontramos Hegel ocupado com a pergunta sobre o significado da arte ‘para nós’, isto é, da função histórica da arte”²¹ (VuPhK 1823, XXVII), e a seu comentário se pode acrescentar: nisto a arquitetura se mostra com um instrumento de reconhecimento da dinâmica histórico-social.

Com o tempo, estas primeiras intuições hegelianas sobre a arquitetura ganham corpo e profundidade e se desenvolvem em uma teoria propriamente filosófica. Essa transformação se nota já nos *Cursos Ginásiais*, que apresentam uma estrutura enciclopédica das ciências à qual pertence a arte – e nos quais Hegel tem de se haver com o fato de que a arquitetura, à diferença das outras belas artes, pode acolher demais funções além da representação do belo. Este amadurecimento filosófico acompanha a própria formação de Hegel, que de estudante de Tübingen passara a reitor do Ginásio de Nuremberg, sendo progressivamente exposto a outras experiências artísticas, como mostra sua correspondência.

1.2. Correspondência: o lugar da experiência arquitetônica

Entre seu nascimento em 1770 e morte em 1831, Hegel morou em cidades com distintas configurações político-culturais no todo que hoje se entende como a Alemanha, além de uma estadia na Suíça: residiu

[...] na capital (*Residenzstadt*) Stuttgart e na [cidade da] Universidade estatal de *Tübingen*, na cidade patriciada (*Patrizierstadt*) Berna, na cidade comercial Frankfurt e na cidade-universitária Jena, nas cidades recém-tornadas bávaras: na antiga capital do príncipe-bispado Bamberg e na antiga cidade imperial Nuremberg, na romântica Heidelberg e, por fim, na Berlim prussiana²².

Nestes diferentes domicílios Hegel foi exposto a uma multiplicidade arquitetônica: em contraste com a pacífica Tübingen, com construções típicas da arquitetura de enxaimel, ou com a bucólica Berna, na qual Hegel faz uma longa caminhada pelos Alpes, na capital prussiana Berlim já surgiam construções precursoras das *Mietskasernen*,²³ blocos habitacionais modestos para os trabalhadores no

²¹ VuPhK 1823, XXVII.

²² PÖGGELER, 1981, p. 132.

²³ PÖGGELER, 1981, p. 24.

período pré-industrial. Transitando entre estes distintos ambientes, Hegel progressivamente imergiu no universo artístico das cidades, como relata Vieweg²⁴: ao se instalar em Nuremberg em 1808, Hegel entrou em contato com mais referências de pintura como a coleção de arte Boisserée, mas também de arquitetura, como as igrejas góticas de São Sebald e São Lorenzo. Com efeito, a contribuição desta variedade de experiências para o pensamento artístico de Hegel se deixa notar na sua correspondência com diferentes interlocutores.

Uma carta de Hegel de 1814, domiciliado em Nuremberg, a seu antigo colega de seminário Paulus testemunha seu interesse nos fenômenos artísticos desta época. Hegel escreve sobre o Congresso de Viena e sua tentativa de unificação dos nobres da Europa após a queda de Napoleão. Para além dos aspectos políticos, chamam-lhe a atenção os desdobramentos deste congresso no campo artístico, como a deliberação da

[...] construção da grande coluna do monumento nacional em conexão com um amplo arquivo nacional para preservação dos monumentos alemães antigos e antiguidades pátrias de toda sorte, como: a canção dos Nibelungos, as joias da coroa (*Reichskleinodien*), sapatos do Rei Rogers, capitulação eleitoral (*Wahlkapitulation*), carta constitucional livre, xilogravuras de Albrecht Dürer, Norica etc. [O arquivo] deve ser construído em um lugar tranquilo a fim de que o gozo esteja assegurado frente ao ruído de realidade restante²⁵.

Esta conjuntura que Hegel descreve se refere ao processo de retomada das obras artísticas que haviam sido confiscadas por Napoleão na ocupação da Alemanha, transferidas à França e que, repatriadas, ganharam um sentido político de reafirmação do orgulho e sentimento nacionais. A preservação dos monumentos antigos e relíquias nacionais²⁶ citados por Hegel se insere neste contexto, que possibilitou também planos mais ambiciosos: a partir deste momento ganha força a ideia de reunir tais tesouros artísticos repatriados, o que contribuiu para a atualização de um antigo plano, a saber, a fundação de um museu²⁷. Trata-se do projeto de construção de um museu de arte aberto ao público, uma instituição que, ao contrário de Kassel, de Munique e de Dresden, faltava a Berlim. Em

²⁴ VIEWEG, 2020, p. 356 et. seq.

²⁵ *Br. II*, p. 43.

²⁶ Como explica Mohr de Perez (2001), havia até então iniciativas voltadas à preservação do patrimônio justificadas pelo teor político e simbólico dos monumentos. Contudo, com o estado prussiano ocorre uma verdadeira institucionalização da preservação do patrimônio, tarefa assumida pela comissão de construção estatal (*Oberbaudeputation*) responsável pela supervisão das obras públicas. Parte das funções desta comissão residia na obtenção de pareceres para a preservação dos monumentos públicos e ruínas da arte antiga. Já em 1809 havia instruções neste sentido, mas a partir de 1815 a tarefa é efetivamente levada a cabo por ninguém menos que Karl Friedrich Schinkel.

²⁷ PÖGGELER, 1981, p. 26.

comparação com o grande centro europeu do saber artístico de então, Roma, ficava ainda mais evidente a limitação da atuação artística na Prússia:

de fato, se debatia intensamente sobre perguntas estéticas, não apenas em nível abstrato, mas também em consideração a uma prática estética, a questões de estilo na arquitetura, nas artes aplicadas (*angewandten Künsten*) e na moda. Mas faltava em Berlim uma tradição do artístico [...] ²⁸.

Assim, apesar do endividamento após as guerras napoleônicas, o governo prussiano investiu no desenvolvimento cultural em concordância com a série de reformas sob influência do ideal humanista propagado por Wilhelm von Humboldt:

Prússia era [...] o único estado alemão que estava disposto a executar a ideia de uma renovação intelectual com todas as consequências até o limite de suas possibilidades financeiras. Somente aqui foram desembolsadas quantias consideráveis para reformas fundamentais do sistema educacional apesar da má situação financeira após a era napoleônica, e foi iniciada uma política sistemática de aquisição, conforme princípios científicos, em quase todos os campos da arte e da cultura para o museu planejado ²⁹.

Neste ínterim, a coleção de arte dos irmãos Sulpiz e Melchior Boisserée em Colônia e Heidelberg, especializada em arte alemã e do norte europeu, se torna alvo do projeto de aquisições prussiano para integrar o museu. Tal plano não era alheio a Hegel, como prova sua carta a Sulpiz Boisserée de 1816, na qual uma passagem de Schinkel por Heidelberg é mencionada. Karl Friedrich Schinkel, então supervisor da comissão de construção da Prússia e posteriormente o arquiteto mais famoso de Berlim, tinha o encargo de negociar a compra desta coleção para o rei Frederico III para compor o futuro museu e por isso visita os irmãos Boisserée. Ciente do interesse de Berlim na coleção Boisserée, Hegel lamenta, na sequência da carta a Sulpiz, não poder mais encontrá-los em Heidelberg – para onde o próprio Hegel haveria de se mudar em breve ao assumir o professorado nesta Universidade – mas deseja boa sorte e conclui: “Berlim é o único lugar para a coleção, ao menos o [único] que pode querer e parece poder recebê-la” ³⁰. Apesar da visita de Schinkel, a transação fracassa e a coleção Boisserée é transferida de Heidelberg para Stuttgart em 1819, onde as pinturas são bem acolhidas e “esplendidamente distribuídas”, como narra Friedrich Creuzer, professor em Heidelberg e grande

²⁸ FENDT, 2014, p. 8.

²⁹ BOCK, 1995, p. 109.

³⁰ *Br. II*, p. 110.

influência de Hegel no estudo do mundo oriental, em carta a Hegel de 1820³¹. Três anos mais tarde, em 1823, é numa correspondência com o mesmo Creuzer que Hegel dá notícias sobre o museu, cuja construção fora aprovada de modo definitivo³².

Com isso, Hegel testemunha em sua correspondência o nascimento deste novo lugar institucional para a arte, a saber, o museu como equipamento cultural aberto ao público. Além de viabilizar ao público em geral o acesso a coleções de arte saídas dos limites áulicos, o museu se torna um assunto de interesse enquanto objeto propriamente arquitetônico. O referido museu – hoje conhecido como *Altes Museum* de Berlim – é inaugurado em 1830, pouco antes da morte de Hegel, e não foi a única referência artística com a qual o filósofo estava familiarizado.

A partir de 1820, já como professor na Universidade de Berlim, Hegel fez quase anualmente viagens dentro da Alemanha e aos países vizinhos Bélgica, Holanda, República Tcheca, Áustria e França. Embora tais viagens variassem em seus propósitos, uma experiência estava sempre presente: tratava-se de “[...] formação, descanso, de conhecer pontos turísticos e lugares históricos bem como de visitas a conhecidos, mas no centro [estava] a arte”³³, de modo que estas experiências de Hegel são frequentemente nomeadas *viagens artísticas*³⁴. Hegel se utilizava dessas ocasiões para vivências artísticas documentadas especialmente à sua mulher, a quem relatava seus trajetos e descrevia obras arquitetônicas, visitas a museus, a galerias de arte e a óperas. Para entender a riqueza das viagens artísticas de Hegel, portanto, este material epistolar é fundamental.

Já nas duas primeiras viagens neste período, em 1820 e 1821, ambas com destino a Dresden, a arte desempenha um papel central, mas em 1822 surge a possibilidade de uma experiência intensiva na longa viagem que Hegel empreende rumo à Holanda. A rota passava por diversos pontos da Alemanha e da Bélgica, tendo como primeira parada a cidade de Magdeburgo, na qual a visita à Catedral da cidade (a *Dom zu Magdeburg St. Mauritius und Katharina*) desperta em Hegel um certo estranhamento. Apesar de se tratar claramente de uma catedral gótica, o conjunto destoava de sua compreensão deste estilo: nesta catedral o todo da arquitetura “[...] não apresenta um conceito tão bom quanto o das igrejas góticas de Nuremberg”³⁵, admite Hegel. Sua apreciação da catedral de Magdeburgo passa pelo recurso de relacionar a experiência presente com o gótico que já conhecia das igrejas de Nuremberg

³¹ *Br. II*, p. 230.

³² *Br. IV 2*, p. 46.

³³ VIEWEG, 2019, p. 557.

³⁴ JAESCHKE, 2016, p. 47.

³⁵ *Br. II*, p. 340.

dos oito anos que vivera na cidade, entre 1808 e 1816. Hegel possivelmente leva em conta nesta comparação a Catedral de São Sebald (*Sebalduskirche*) de Nuremberg, pois nesta, assim como na Catedral de Magdeburgo, se encontram trabalhos do escultor Peter Vischer, o Velho. De todo modo, o que Hegel pressente é uma diferença que não chega a determinar, mas que tem sua razão de ser: sendo a Catedral de Magdeburgo mais antiga, não é de se espantar que elementos difiram em relação a construções góticas posteriores, como o tipo de abóbadas ali presente (as *Kreuzgratgewölbe*), ou até mesmo estejam ausentes, como os arcobotantes. Seguindo viagem, Hegel visita em Marburgo a Igreja de Sta. Elisabete (*Elisabethkirche*) – esta, sim, “em puro gosto gótico”³⁶.

Se em Marburgo e Magdeburgo Hegel pôde ver a arquitetura gótica em sua manifestação “pura” e divergente, a parada em Colônia foi igualmente oportuna. Ali, Hegel visita sem demora a famosa Catedral de Colônia (*Kölner Dom*) e é atingido por um grande deslumbramento evidente no belo relato à sua mulher:

[...] o majestático e delicado desta [da catedral], isto é, daquilo que dela existe, as proporções esguias, o alongado nestas, que não só é ascender, mas também voar para cima, é digno de ser visto e admirado como concepção de um ser humano e empreendimento de uma cidade [...]. Não há ali uma utilidade, um gozo e prazer, uma necessidade saciada, mas sim um [...] circular pelos altos saguões que existem por si, aos quais é indiferente se homens deles se valem, por qual motivo que seja; uma ópera vazia, como uma igreja vazia, é uma coisa insuficiente, aqui há uma floresta, e na verdade uma floresta espiritual, artística, que está ali por si (*für sich steht*) [...]³⁷.

Esta descrição de Hegel da Catedral de Colônia, muito reproduzida no âmbito das pesquisas sobre seu material epistolar e sobre seu tratamento da arquitetura gótica, atesta que o primeiro aspecto a captar sua atenção na visita à catedral é o sentido vertical, predominante nas construções góticas, que conduz o olhar para o alto. Contudo, não apenas os aspectos construtivos da catedral foram estimados por Hegel, mas também sua realização como projeto de um ser humano e de uma cidade, um elogio que faz lembrar a fala de Goethe sobre Erwin von Stein em seu ensaio de 1772 *Sobre a arquitetura alemã* a respeito da Catedral de Estrasburgo, como nota Pöggeler³⁸. No caso de Hegel, o pano de fundo para sua valorização do projeto enquanto empreendimento individual e coletivo é a própria história da Catedral de Colônia. Como Hegel mesmo menciona na carta, seu relato é *daquilo que existe da igreja* pois, na época de sua visita, a catedral era uma obra inacabada cuja continuidade da construção estava sob

³⁶ *Br. II*, p. 348.

³⁷ *Br. II*, p. 353.

³⁸ PÖGGELER, 1981, p. 148.

responsabilidade de seu antigo conhecido Sulpiz Boisserée. Num contexto de afirmação da unidade nacional na esteira do entusiasmo pelo gótico impulsionado pelo ensaio de Goethe, os monumentos alemães da Idade Média passaram a ser prestigiados, mas a afirmação de sua relevância, de caráter cultural e político, esbarrava na problemática de que muitas construções cristãs antigas estavam inacabadas e a execução destas obras conforme os planos originais oferecia dificuldades. A Catedral de Colônia era um exemplo disso: embora não completamente executada, despertava grande interesse, como nota a partir da obra *Vistas da Baixa-Renânia, de Brabante, Flandres, Holanda, Inglaterra e França (Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich)* de Georg Forster³⁹. Em relação aos outros monumentos góticos, a catedral de Colônia teria ao menos a vantagem de uma coerência de estilo entre suas partes individuais; Boisserée se dedica então por anos ao estudo da catedral, após ter acesso parcial à planta original desta, e começa a publicar a partir de 1821 os esboços de sua forma completa⁴⁰, um projeto recebido com empolgação. Nestas circunstâncias, o que Hegel efetivamente pôde ver da catedral foi a nave e parte do coro, além de alguns andares de uma das torres, mas ali colidiram sua experiência presente e a atmosfera de entusiasmo pela obra que Hegel, um leitor de literatura de viagem, já havia recebido da leitura de Forster⁴¹.

³⁹ Cf. Forster, G. *Ansichten vom Niederrhein*. Bd. 1. Berlin, 1791, p. 70 et. seq. Compare-se a já mencionada descrição de Hegel da Catedral de Colônia com a de Forster: “Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes: nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Aesten gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt, und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist. Lässt sich auch schon das Unermessliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Uebereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen. Hier indessen an den gothischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohralme schwanken würden und nur in grosser Anzahl zu einem Schafte vereinigt, Masse machen und ihren geraden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfel gewölbe des Waldes — hier schwelgt der Sinn im Uebermuth des künstlerischen Beginns. Jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, an alles, was menschlich ist; diese stehen wie Erscheinungen aus einer andern Welt, wie Feenpalläste da, um Zeugnifs zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen einen isolirten Gedanken bis auf das äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem excentrischen Wege zu erreichen weiß” (FORSTER, 1791, p. 71-73). Pöggeler é quem atenta para tal alusão: “o jovem Hegel incorpora a pergunta que Forster se faz na Catedral de Colônia: não é a arquitetura grega bela, a gótica sublime?” (PÖGgeler, 1981, p. 146).

⁴⁰ Deve-se atentar para o fato de que a interpretação de Boisserée restringe a história da Catedral de Colônia à sua construção no século XII, portanto, como construção gótica desde o princípio. Cf. BOISSERÉE, S. *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst*. Stuttgart: J.G. Cotta’schen Buchhandlung, 1823. Os achados arqueológicos apontam, contudo, a presença anterior de construções romanas.

⁴¹ O interesse de Hegel pela literatura de viagem retornará no presente trabalho na abordagem da arquitetura oriental. Com efeito, a leitura dos relatos de viagem era um hábito cultivado pelo filósofo desde seus anos de ginásio e rende também episódios inusitados. Em um registro de Hegel em seu diário, datado de 1787, Hegel menciona o romance epistolar *A viagem de Sofia de Memel à Saxônia (Sophiens Reise von Memel nach Sachsen)*, de Johann Timotheus Hermes, publicado em cinco volumes entre 1769-1773: anota que tinha pretendido ler um pouco do romance à tarde, mas não conseguira se desvencilhar da leitura até de noite, quando tivera outro compromisso (HEGEL, 1989, p. 31). Um *bestseller* na época, o

Por fim, ao salientar o caráter autônomo da catedral, também se destaca no relato de Hegel a relação entre a construção e sua finalidade: a igreja subsiste como uma obra por si, sem determinar um propósito aos fiéis que se valem, então, livremente do espaço. Esta conexão entre o espaço da catedral e a comunidade volta a despertar a atenção de Hegel nesta mesma viagem em sua passagem pela Bélgica na “mundialmente conhecida” Catedral da Antuérpia, a *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal*:

[...] na nave desta, como na não concluída Catedral de Colônia, 3 fileiras de colunas de cada lado; como se circula ampla e livremente ali! – Os espaços não são ocupados com cadeiras de igrejas e bancos, não há nenhum banco ali, tudo livre, mas há uma pilha de 100 poltronas amontoadas das quais todos os que chegam podem receber uma [e] levá-la de um altar para outro; [...] sempre mutável, vem e vai [...]⁴².

Dois anos mais tarde, em 1824, Hegel viaja à Viena com passagem por Praga⁴³, onde descreve impressionado a vista do castelo imperial: “[...] imagine com isso um palácio moderno, não uma coisa assim reta, angulosa, disforme, não-habitável, sem janela, com cinco cantos, desconfigurada e indefinida como o Burgo de Nuremberg”⁴⁴. Já em Viena vê “palácios colossais, mas ruas estreitas”, e nenhuma “bela construção; Burgo à maneira do castelo em Dresden, não se sabe onde fica a fachada; há um ano um novo portal e um templo de Teseu com o estilo como o de nossa Guarda Principal

romance de Hermes não era exatamente uma obra-prima dotada de profundidade filosófica ou poética; Kuno Fischer o considerou até mesmo como uma das mais terríveis criações literárias do período e, nesta direção, a breve menção de Hegel à leitura da obra se converteu em zombaria de Schopenhauer que, em sua conhecida antipatia por Hegel, comparou: enquanto sua preferência literária era por Homero, Hegel lia *A viagem de Sofia de Memel à Saxônia*. Vieweg é quem narra o episódio em seus desdobramentos com Schopenhauer, além de contextualizar a importância do romance de Hermes para a época e de indicar que, no fim das contas, Hegel não só era um ávido leitor de Homero, como também trabalhara em traduções da *Ilíada*. Cf. Vieweg, 2019, p. 52-53.

⁴² *Br. II*, p. 359.

⁴³ Nesta mesma viagem de 1824, antes de alcançar Praga, Hegel passa por Dresden. Esta não fora a primeira estadia na cidade; já estivera ali em 1820 e 1821, mas em seus roteiros teria sido mais cativado pela paisagem do que pela arquitetura do barroco e do rococó predominante, como se nota pela ausência de menção a obras fundamentais de Dresden como o palácio *Zwinger*, lamenta Pöggeler (1979, p. 178-179). O *Zwinger* fora de grande importância para Winckelmann e para os românticos, de modo que o silêncio de Hegel sobre esta obra parece incomum e estranho. Com efeito, este estranhamento reivindicado por Pöggeler se justificaria à primeira vista quando se considera uma carta de Hegel à sua mulher, por ocasião da estadia em Dresden em 1821, em que narra a visita à “Galeria” (*Br. II*, p. 292-293) na qual vira uma cópia da *Darmstädter Madonna* de Hans Holbein, o Jovem. Ora, a “galeria” que Hegel menciona é a Pinacoteca dos Mestres Antigos (*Gemäldegalerie Alte Meister*), situada no *Zwinger*, e nestes termos Hegel efetivamente teria estado no *Zwinger* sem dispensar qualquer referência ou comentário. Contudo, a Pinacoteca só se muda para a *Sempergalerie* no *Zwinger* em 1855; na época de Hegel, estava alocada no *Johanneum*. Com isso, não se pretende defender o silêncio de Hegel sobre tal obra representativa – é de fato pouco provável que Hegel não tenha visitado ou ao menos observado em alguma destas três ocasiões o grandioso complexo barroco *Zwinger*, pois o *Zwinger* não era menos importante naquela época do que hoje, mas o fato é que da mera carta de Hegel à mulher não se deixa deduzir que ele estivera lá e por puro desconhecimento artístico não o mencionara como um objeto de interesse.

⁴⁴ *Br. III*, p. 51.

(*Hauptwache*)”⁴⁵. Hegel faz aqui uma rara referência à arquitetura contemporânea: compara o *Theseustempel* neoclássico em Viena com a *Neue Wache* de Schinkel, de 1819, em Berlim. Ao igualar as duas obras em estilo neoclássico Hegel segue equivocadamente a consideração de sua própria época sobre Schinkel, que, estava em sua genialidade para além das disputas de estilo clássico ou gótico. Por fim, pode-se conjecturar que a comparação entre Viena e Berlim não se restringia ao par arquitetônico *Theseustempel-Neue Wache*; antes, tratava-se da conjuntura artística mais ampla, que permitia a Hegel visitar os tesouros artísticos particulares do príncipe Esterházy na Áustria, enquanto em Berlim uma visita à sepultura de Frederico, o Grande, e até mesmo à de seu cachorro, só era possível mediante pagamento⁴⁶. Em outras palavras, Hegel reconhece em sua viagem a Viena o ímpeto museal e o livre acesso à arte, que ainda não estavam em pleno vigor em Berlim.

As vivências de Hegel com a arquitetura gótica encontram mais uma ocasião em sua viagem à França em 1827. A rota inclui primeiro uma passagem por Trier, onde visita as “curiosas ruínas romanas”⁴⁷; já em Paris, ressalta o esplendor da cidade, que intitula como “a capital do mundo civilizado”, e retrata a catedral de Notre Dame (*Cathédrale Notre-Dame de Paris*) como “arquitetura grandiosa”⁴⁸. A longa estadia na cidade possibilita passeios locais, como uma visita ao Louvre, além de uma viagem à cidade de Saint Denis. Na visita à Basílica de Saint Denis (*Basilique Saint-Denis*) interessa a Hegel sobretudo o fato de que ali está abrigado o túmulo dos reis franceses⁴⁹, sem menção alguma à importância histórica desta obra enquanto construção fundadora do gótico⁵⁰.

Retornando de Paris para Berlim, Hegel passa novamente pela Bélgica. Após visita a Gent, traça uma comparação com a cidade de Bruges e constata: “Gent tem 70.000, Bruges 33.000 habitantes; no exterior da última [Bruges] está conservado o autêntico do modo de construir neerlandês (*niederländischer Bauart*), que em Gent e ainda mais em Bruxelas já está apagado e modernizado”⁵¹.

Nestes exemplos destacados, a correspondência de Hegel fornece um rico material no qual

⁴⁵ *Br. III*, p. 51.

⁴⁶ PÖGGELER, 1981, p. 160.

⁴⁷ *Br. III*, p. 180.

⁴⁸ *Br. III*, p. 186.

⁴⁹ *Br. III*, p. 191.

⁵⁰ De fato, em suas correspondências Hegel apresenta o gótico como estilo nacional: é o “verdadeiro modo de construção alemão” (*Br. III*, p. 119), como explica em carta à mulher por ocasião de uma visita da esposa e dos filhos de Hegel a Nürnberg. Na carta não fica claro se Hegel foi neste aspecto influenciado por Goethe e presumiu que a origem do gótico fora na Alemanha; antes, sua intenção é reforçar o gótico como o autêntico estilo construtivo alemão, distinto de construções como o convento Paulinzella, em Thüringen, cujas ruínas são “em um tipo de construção que é romana tardia ou bizantina, ainda pré-gótica” (*Br. III*, p. 119).

⁵¹ *Br. III*, p. 200.

importa menos sua avaliação subjetiva, isto é, saber quais obras lhe agradavam em seu gosto pessoal, mas sim a elucidação de seu contexto histórico-artístico. Ademais, as cartas apresentam um texto de próprio punho – que escapa, portanto, das polêmicas sobre autoria que perpassam a obra de Hegel – e testemunham que Hegel fora à realidade das obras de arte. Tal material epistolográfico atesta a apreciação imediata de Hegel, ainda não teoricamente orientada, de obras arquitetônicas, bem como a formação de seu repertório artístico, para o qual passa a concorrer não apenas o que o filósofo lera e estudara sobre arte em geral e arquitetura – como obras de teoria da arquitetura, além dos já mencionados relatos de viagem de Forster –, mas também o que vira e presenciara. Neste sentido, Schüttauf ressalta a importância da experiência artística para sua obra teórica: as considerações presentes na estética de Hegel “[...] se baseiam em observação (*Anschauung*) e intenso embate com o que foi visto”⁵². Da mesma forma, os comentários à tradução inglesa das cartas de Hegel ressaltam a ressonância das viagens na filosofia hegeliana identificando diferentes focos:

a dimensão artística das três principais viagens se equipara ao desenvolvimento das formas de arte nas lições de Hegel sobre as belas artes da arquitetura à literatura. A viagem aos Países Baixos destacava arquitetura, escultura e pintura, enquanto sua viagem de 1824 à Viena foi principalmente uma experiência musical, e sua experiência em Paris em 1827 foi sobretudo teatral⁵³.

Para além desta identificação esquemática de cada viagem com as formas de arte plásticas, com a música e com a literatura, buscou-se mostrar aqui que, no recorte da arquitetura, a atenção de Hegel esteve presente em todas as viagens. Esta ida às obras enquanto contato imediato concerne a uma vivência essencial da arquitetura. Por fim, quanto à produção de relatos de viagem por Hegel, é preciso notar que não era pretendida ali a apresentação de sua filosofia, de modo que o quanto há de valor teórico nestes materiais permanece passível de especulação e justamente por isso as cartas devem funcionar como complemento ao material propriamente científico produzido por Hegel sobre a arte: os *Cursos de Estética*, ministrados de 1819 a 1830.

1.3. Arquitetura como objeto da filosofia hegeliana, da fortuna crítica e da presente tese

Como exposto, uma reflexão sobre a arquitetura esteve presente na vida de Hegel desde sua

⁵² SCHÜTTAUF, 1984, p. 54.

⁵³ HEGEL, 1984, p. 575.

juventude tanto em estudos ligados à vida dos povos e, posteriormente, já num plano enciclopédico inicial, quanto em uma dimensão factual, na qual a contemplação das obras deu origem à correspondência nas quais narra suas impressões arquitetônicas. Quanto à profundidade e à finalidade estes materiais se diferenciam do tratamento que Hegel virá a desenvolver nos *Cursos de Estética*: nestes, a arquitetura surge como um objeto teórico sistematicamente articulado à compreensão filosófica hegeliana.

Contemplar o tratamento de Hegel sobre a arquitetura é um trabalho que, até aqui, tem sido realizado considerando os materiais em que o filósofo trata deste assunto de modo separado. Nos limites deste modo de proceder se originaram, contudo, contribuições decisivas para a fortuna crítica hegeliana, sobretudo na análise da arquitetura na estética, mas também em trabalhos pontuais sobre as viagens de Hegel.

No exterior, o trabalho realizado a partir de 1957 com a edição crítica das obras de Hegel permitiu o acesso às diferentes versões dos *Cursos de Estética* e, com isso, às diferentes elaborações do capítulo sobre a arquitetura. Uma década mais tarde, Lukács analisa o capítulo sobre a arquitetura da estética hegeliana no Tomo 4, intitulado *Cuestiones liminares de lo estético*, de sua obra *Estética*, apontando o que considera como falhas a partir do ponto de vista da história da arte, mas sobretudo da perspectiva filosófica com a pressuposição, em Hegel, de uma Ideia enquanto ideal que orienta todo seu tratamento dos gêneros artísticos antes mesmo de esse Ideal se realizar plenamente

A consideração da arquitetura na produção hegeliana surge de modo mais abrangente no artigo de Thomas Topfstedt de 1982 nomeado *Hegel und die Gotik*, no qual busca articular em sua análise a arquitetura nos *Cursos de Estética* e o conteúdo das cartas de Hegel contendo relatos de suas viagens, concentrando-se, contudo, em apenas um dos estágios da arquitetura segundo Hegel – a arquitetura gótica – de modo de estabelecer o que era o gótico para Hegel partindo da perspectiva da história da arte. Com um escopo mais amplo, também o artigo de Beat Wyss *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, publicado em 1983, contribuí para a discussão sobre a arquitetura em Hegel ao tematizar sua relação com um teórico pouco considerando nos estudos de estética, mas de participação decisiva nos debates sobre arte e arquitetura no início do século XIX: Aloys Hirt. Em *Die Kunst und die bildenden Künste: eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*, de 1984, Schüttauf segue um caminho parecido ao incluir as viagens de Hegel em sua interpretação da arquitetura gótica; sua obra já indica, contudo, a tendência de uma interpretação sistemática da estética, com seus conflitos e ganhos. A arquitetura gótica também é o foco do artigo de

Lino Bianco de 1996 nomeado *Hegel's notion of gothic architecture*, que reforça uma ideia vigente nas interpretações de Hegel, a saber, que a arquitetura é uma arte limitada dentro de seu sistema estético; o artigo conclui, embora sem desenvolver esta sugestão, com a ideia de que a arquitetura conforme o tratamento de Hegel possa ter uma ressonância na teoria e na compreensão de arquitetura de Mies van de Rohe – e, portanto, possa dar alguma contribuição também para a teoria da arquitetura. O artigo de T. Shikaya *Hegels Konzeption der Architektur in der Ästhetik-Vorlesung von 1823 im Vergleich mit den späteren Vorlesungen und der Rezeption im Hegelianismus*, publicado em 2008, faz uma análise comparativa interna dos *Cursos de Estética* na esteira da publicação da edição crítica destes cursos e busca indicar como uma determinada recepção da estética conduziu a arquitetura à uma posição desfavorável. H. Friesen defende no artigo *Die Anfangsgründe der Architekturtheorie bei Hegel*, publicado em 2017 num volume sobre teoria da arquitetura, que a compreensão de Hegel sobre a arquitetura, orientada ao mundo da vida, pode colaborar de modo positivo para a assimilação de novas dimensões no campo da teoria da arquitetura. Recentemente, Jacques Rancière também abordou a arquitetura do ponto de vista hegeliano na palestra intitulada *Arquiteturas deslocadas*, proferida em 2019 e traduzida para o português em 2022, defendendo as limitações da arquitetura, tal como aparecem de modo exemplar na estética de Hegel, como sinal de uma imperfeição que a arquitetura tem de portar em seu modo de ser, não obstante execute com perfeição em seu modo de fazer.

No Brasil, a tradução dos *Cursos de Estética* no início dos anos 2000, bem como a publicação da tradução do capítulo sobre a arquitetura acompanhada da introdução de Oliver Tolle no volume intitulado *A arquitetura* representam um ponto alto dos estudos hegelianos. A introdução de Tolle vai além da tarefa de interpretação ao apresentar de modo propositivo elementos da arquitetura na estética hegeliana como verdadeiros ganhos para a reflexão sobre a arquitetura em sua essência e em seus limites, a saber, na problemática da autonomia que vem à tona na abordagem da arquitetura simbólica.

Embora a historiografia dos estudos sobre a arquitetura nas lições de Estética de Hegel dificilmente possa ser separada da historiografia dos estudos destas lições, percebe-se que a quantidade de pesquisas devotadas à arquitetura – seja como objeto central de artigos ou livros, seja como assunto incidental de investigações com outro foco –, embora crescente nos últimos anos, ainda representa uma pequena parcela do total. Os motivos desta sub-representação virão à tona nos capítulos subsequentes, quando se considerar a posição que se atribuiu à arquitetura no sistema de arte de Hegel. Os trabalhos aqui mencionados, por mais que não perfaçam a totalidade de publicações sobre Hegel, servem para dar uma ideia do desenvolvimento e grau atual de estudos sobre a arquitetura em Hegel. Para a presente

tese esta constelação representa a chance de dar um impulso nos estudos deste gênero artístico colaborando para sua valorização no cenário dos estudos hegelianos ao mostrar que o interesse de Hegel pela arquitetura estava presente em diferentes momentos de sua jornada intelectual. Este pano de fundo contribui para a compreensão mais profunda do que foi até então considerado a abordagem “oficial” de Hegel sobre a arquitetura, nos cursos de estética. Um primeiro passo deste propósito se deu com a publicação, em 2022, do artigo *O reverso da filosofia: a contribuição das viagens de Hegel para a composição do capítulo sobre a arquitetura gótica nos Cursos de Estética*, de nossa autoria, artigo este que defendeu a ideia de uma articulação entre as viagens de Hegel e as modificações no capítulo sobre a arquitetura de seus diferentes *Cursos de Estética*, unindo, com isso, a leitura sistemática e comparativa dos cursos à utilização dos material epistolográfico. Com a presente tese, dois objetivos estavam em mente: por um lado, o resgate do interesse de Hegel pelo tema da arquitetura já em sua época juvenil como um modo de compor uma rede a partir da qual se pode atuar no tema propriamente dito da tese, a saber, a questão do espaço. Com efeito, a arquitetura e o espaço em Hegel foram o foco do artigo de Niklas Hebing *Die Außenwelt der Innenwelt. Hegel über Architektur*, publicado em 2016, num trabalho meticuloso de articulação sistemática do tema da arquitetura com outros momentos da filosofia de Hegel, mas com escopo mais restrito do que o da presente tese e com outras referências de teoria da arquitetura.

Nos capítulos a seguir, em primeiro lugar pretende-se apresentar qual é a abordagem de Hegel sobre a arquitetura na obra *Cursos de Estética*, explicando, para tanto, o que são os *Cursos de Estética*. Feita esta exposição, que dá conta de certas particularidades da arquitetura enquanto gênero artístico, introduz-se em termos gerais a tese aqui defendida, a saber, de que ao tratamento da arquitetura subjaz uma compreensão do conceito de espaço como detentor de diferentes configurações, do espaço exterior como natureza ao espaço interior, e que nestas configurações o espaço enquanto substrato da arquitetura como arte se conecta de modo mais amplo com o sistema hegeliano ao se relacionar com o espaço de acordo com o tratamento da filosofia da natureza. Este fio articula o segundo capítulo da tese. Introduzida esta tese, são abordados nos capítulos 3 (arquitetura simbólica), 4 (arquitetura clássica) e 5 (arquitetura gótica) os momentos da arquitetura segundo Hegel. Esta exposição serve para dar conta do escopo da arquitetura nos *Cursos de Estética* e fundamenta o capítulo com as considerações finais no qual, à guisa de encerramento, se discute o espaço na arquitetura segundo Hegel.

2. A arquitetura nos *Cursos de Estética* de Hegel

2.1. Os *Cursos de Estética*: o lugar do Ideal

A obra que recebe o título *Cursos de Estética* resulta das lições de estética ou filosofia da arte que Hegel ministrou na Universidade de Berlim ao longo da década de 1820 – trata-se, mais propriamente, das anotações de Hegel e de transcrições de seus alunos destas lições⁵⁴. Nesta altura de sua vida, Hegel já publicara a *Fenomenologia do Espírito* (1806-1807), a *Ciência da Lógica* (1812) e a primeira edição da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1817), de modo que seu sistema se encontrava substancialmente estruturado, com suas bases fundamentais lançadas e com um lugar resguardado à arte, a saber: como *religião da arte* na *Fenomenologia*⁵⁵ e na *Enciclopédia* de 1817⁵⁶. Já nos *Cursos de Estética*, bem como nas edições da *Enciclopédia* de 1827 e 1830, a arte integra o sistema não mais enquanto religião da arte, mas sim como uma figura autônoma à qual é dedicada a investigação definida por Hegel como a consideração filosófica do belo artístico⁵⁷. Com isso, o objeto de Hegel nestes *Cursos de Estética* é a bela arte ou o belo na arte, e menos o belo em si, o belo não artístico ou a arte não bela⁵⁸.

Mas qual é o interesse filosófico que a bela arte desperta em Hegel? Antecipando a argumentação que se revelará neste trabalho, para Hegel a arte não é uma prática meramente arbitrária

⁵⁴ Ao tratar da estética hegeliana é essencial mencionar a existência dos diversos manuscritos de aula e a controvérsia que se desenvolve a respeito de tais edições. Da parte do próprio Hegel nunca veio à luz uma edição publicada de suas lições de estética, embora o propósito de algum dia fazê-lo fosse enunciado em carta de Hegel a Creuzer de 1821 (PÖGgeler, 1981, p. 183). Portanto, o que havia em primeira instância eram anotações do próprio Hegel, uma prática utilizada já nas lições na Universidade de Heidelberg, em 1818, empregadas também em Berlim ao longo da década de 1820. Ao lado destas anotações, existem também os manuscritos dos alunos Ascheberg e van Terborg (1821), Hotho (1823), von der Pfordten (1826), Griesheim (1826), Kehler (1826), Heimann (1828/1829), dentre outros. Estes diversos documentos contêm o que persistiu e o que se modificou nas lições de Hegel ao longo dos anos, mas a ausência de uma versão oficial coloca muitas questões num campo obscuro. Exemplo disso é a edição dos *Cursos de Estética* surgida em 1835 sob organização de Hotho na qual se mesclavam materiais do próprio Hegel a anotações de alunos, edição que foi de extrema importância por trazer ao público o texto de Hegel e na qual o editor Hotho teria se orientado pelo “[...] dever [...] de resgatar e levar aquilo que de melhor se [lhe] apresentava a um acordo”, conforme explica no Prefácio à edição (*CE I*, p. 20); contudo, dadas as dificuldades do empreendimento, teriam vigorado certas escolhas subjetivas e modificações do editor, como no capítulo sobre o belo natural e em considerações sobre a pintura holandesa, que fora objeto do trabalho de Hotho como historiador da arte. Sobre as diretrizes da edição de Hotho, cf. Prefácio à primeira edição em *CE I*, pp. 17-23. Sobre a polêmica das edições da estética e o papel de Hotho, cf. GETHMANN-SIEFERT in *Hegel in Berlin*, pp. 182-187. Sobre as consequências específicas desta multiplicidade de versões para a arquitetura, cf. SHIKAYA, T. Hegels Konzeption der Architektur in der Ästhetik-Vorlesung von 1823 im Vergleich mit den späteren Vorlesungen und der Rezeption im Hegelianismus, in *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*. Org. Gethmann-Siefert e Collenberg-Plotnikov. München: Wilhelm Fink, 2008. pp. 229-241.

⁵⁵ HEGEL, 1992, p. 157 et. seq.

⁵⁶ ENZ 1817 §456 et. seq.

⁵⁷ *CE I*, p. 27.

⁵⁸ Em razão disso se fundamenta a exclusão do belo natural do âmbito da estética.

ou com significado superficial que as sociedades por acaso exercem no mundo, mas sim um processo determinado de expressão, de tomada de consciência e de conhecimento de um povo sobre si mesmo, sobre suas concepções de mundo mais essenciais e íntimas. A arte não é a única produção cultural na qual este processo de reconhecimento é buscado; seu diferencial, porém, é que a existência artística configura de modo dinâmico a forma sensível e um conteúdo que não é senão espiritual. Assim, frente a outras práticas humanas como a religião ou a filosofia, a arte se distingue pela capacidade de transformar tais representações intelectuais em objeto para a sensibilidade.

A determinação mais exata deste processo é compreendida a partir da relação da arte com um termo fundamental da filosofia: a Ideia; afinal, ao estabelecer o belo artístico como o assunto dos *Cursos de Estética*, Hegel circunscreve a investigação sobre o belo à *Ideia do Belo*⁵⁹. Neste ponto, antes mesmo de se concentrar na Ideia do belo, Hegel tem de indicar com precisão o significado que toma para Ideia, pois este termo basilar de muitas teorias filosóficas e corriqueiro na linguagem cotidiana não é tão evidente quanto parece. Para tanto, Hegel define a Ideia na *Estética* como “o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos”⁶⁰, uma definição que chama de abstrata e na qual está em jogo uma concepção muito própria de Ideia que a conecta diretamente ao conceito, mas que não parece revelar, à primeira vista, sua ligação com o campo da arte; antes, esta definição de Ideia reforça que a estética de Hegel é uma *filosofia da arte*, uma análise com seu desenvolvimento especulativo próprio e na qual os termos têm, por assim dizer, uma carga semântica própria. Neste cenário, a mencionada definição de Ideia implica já de saída sua diferenciação em relação ao conceito, pois o emprego habitual indiscriminado de Ideia e conceito como intercambiáveis reside numa confusão, afirma Hegel⁶¹. Distintos entre si, o conceito fornece uma espécie de ponto de partida para adentrar na Ideia.

Neste ponto já cabe fazer uma observação preliminar: para desenvolver a investigação à qual se propõe em suas lições sobre a filosofia da arte, Hegel convoca elementos que pertencem também a outras esferas de sua filosofia. Quem chega à *Estética* esperando um discurso sobre arte encontra também uma fundamentação teórica um tanto “enigmática” com termos como “conceito” e “Ideia”, cujo enfrentamento parece se dar conforme algumas vias possíveis: em primeiro lugar, aquela via que lida com os dados fornecidos na própria *Estética*; em segundo lugar, aquela que, apelando para as

⁵⁹ *CE I*, p. 121.

⁶⁰ *CE I*, p. 121.

⁶¹ *CE I*, p. 121.

conexões internas do sistema, vai buscar as definições mais teóricas como as do conceito e da Ideia nos trabalhos que as introduzem de modo mais pontual conforme uma ordem de exposição sequenciada do sistema hegeliano, como na *Enciclopédia*, cuja premissa é a apresentação da articulação unitária e necessária das ciências particulares⁶² ou na *Ciência da Lógica*⁶³; em terceiro lugar, aquela via que considera tais elementos teóricos segundo a *Fenomenologia*, num outro recorte do sistema hegeliano, qual seja, o das figuras e momentos fenomênicos que englobam a consciência também no elemento histórico-cultural rumo ao saber absoluto, para além do lado puro ou a-histórico da lógica⁶⁴. A dificuldade em manejar estas três vias interpretativas reside já na diferença do papel desempenhado pela arte nestes distintos momentos; como a intenção deste trabalho não é um estudo comparativo do estatuto da arte nas diferentes obras de Hegel, mas sim alcançar, nesta altura, certa interpretação de Ideia e de conceito que permita prosseguir na investigação da estética, pretende-se por isso privilegiar aqui a primeira via de interpretação da Ideia e do conceito a partir da própria *Estética* com eventuais remissões às duas outras fontes de interpretação destas noções.

Retornando à mencionada definição de Ideia como “o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos”, o conceito é por sua vez referido como a totalidade concreta enquanto unidade de diferentes determinidades⁶⁵. Hegel quer ressaltar desta forma que o conceito não é uma representação abstrata universal imediata, mas sim aquilo que resulta da unidade de diferenças e contraposições que vêm à existência no conceito. Para elucidar seu ponto de vista, Hegel se vale de exemplos: “Homem” é representação e só se torna conceito quando considerado em relação às diferentes determinações que reúne em si tais como sensibilidade e razão, corpo e espírito, as quais precisam ser contempladas no conceito de homem; se tais diferenças estão ausentes, o que se tem é uma mera representação. Assim, uma distinção essencial entre conceito e representação universal abstrata é esta relação com a totalidade: a representação universal se apresenta como um elemento isolado, existente para si e sem referência a uma totalidade articulada⁶⁶, enquanto no conceito se reforça o aspecto de unidade de diferenças que não existem senão enquanto pertencentes a esta unidade. Daí que seja tão importante observar o que Hegel

⁶² ENZ §16

⁶³ Esta via está alinhada com uma certa tradição interpretativa que busca traçar ligações entre a estética e a lógica de Hegel. Cf. Paetzold *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Perez, *die Struktur der Kunst*, Bradl, *Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel*, Vos, *Die Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik*, Hilmer, *Scheinen des Begriffes, Hegels Logik der Kunst*, Werle, *Lógica e Estética em Hegel*, dentre outros.

⁶⁴ Cf. Gonçalves, *A dialética entre arte e conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*.

⁶⁵ CE I, p. 123.

⁶⁶ PAETZOLD, 1983, p. 197.

nomeia de determinações mais precisas do conceito, quais sejam, o universal, o particular e o singular⁶⁷: estas determinações mostram que, mais do que uma definição fixa, o conceito é fundamentalmente algo *composto* – mas o modo de relação desta composição é peculiar. No conceito as diferenças se relacionam de modo processual⁶⁸ ao se estabelecer, entre universal, particular e singular, um movimento no qual o universal é negado pelo particular e encontra sua reafirmação no singular. Deste movimento, que carrega o nome de *dialética* na filosofia hegeliana, é importante destacar que o conceito abarca suas diferenças em *unidade mediada*⁶⁹ e que estas figuras que o compõem não são figuras heterogêneas: Hegel explica que

o universal não chega no particular – que constitui apenas os lados particulares do próprio universal – a nenhum absolutamente outro e, por isso, restabelece no particular sua unidade consigo enquanto universal. Neste retorno a si, o conceito é negação infinita; negação não contra um outro, mas autodeterminação, na qual ele apenas permanece unidade afirmativa que se refere a si. Assim, ele é a singularidade verdadeira enquanto a universalidade que apenas se une a si mesma em suas particularidades⁷⁰.

Ora, estabelecer que os lados do universal, do particular e do singular não são determinações estranhas entre si ou determinações exteriores que penetram o conceito é o que possibilita entender por qual motivo Hegel afirma que o conceito é livre: “ele é a unidade consigo no ser-outro [*Anderssein*] e, por meio disso, é o que é livre [*das Freie*], que possui toda negação apenas como autodeterminação e não como limitação estranha por meio de outro”⁷¹.

Desenvolvendo-se nestes momentos do universal, do particular e do singular, o conceito chega ao que Hegel chama de universalidade e unidade ideal, na qual, contudo, somente a universalidade ainda é verdadeiramente livre. Para superar esta limitação o conceito não recorre a nenhuma instância exterior senão a si mesmo ao colocar-se a si, pela própria atividade, como objetividade⁷². Da unidade do conceito com sua realidade enquanto objetividade se segue uma totalidade que não é mais apenas ideal, mas sim efetiva, e que logra reconciliar o subjetivo e o objetivo. Esta unidade é a Ideia, que resulta, portanto, do conceito em sua atividade, de seu sair de si enquanto objeto e retornar a si em

⁶⁷ CE I, p. 124.

⁶⁸ “Definir o conceito seria descolá-lo de seu movimento necessário, abstraí-lo de si. Para compreender o conceito, ou melhor, para concebê-lo, em toda a atividade própria ao ato de conceber, deve-se tão somente descrever este processo do movimento do conceito” (GONÇALVES, 2005, p. 2).

⁶⁹ CE I, p.123.

⁷⁰ CE I, p. 124.

⁷¹ CE I, p. 124.

⁷² CE I, p. 124.

unidade com os momentos anteriores.

Esta breve reconstrução mostrou como Hegel introduz o conceito no âmbito de sua filosofia da arte, indicando a existência de uma concepção de conceito que, distinta da de mera representação, é julgada adequada à sua filosofia, concepção esta que implica a divisão do conceito em momentos, em um desenvolvimento que culmina na Ideia. Na ordem da apresentação, o conceito precede a Ideia e tal precedência pode ser entendida como condição, pressuposição⁷³, o que parece indicar um movimento unidirecional do conceito à Ideia. De fato, este caminho é reiterado em outros momentos do sistema hegeliano, como na lógica. É coerente recorrer à lógica pois, originalmente, o conceito enquanto tal era uma determinação do pensar de ordem lógica conforme a compreensão desta disciplina como as regras formais do pensamento. Contudo, a filosofia hegeliana reposiciona o conceito dentro da lógica ao ressignificar esta própria área de conhecimento: no sistema de Hegel, lógica é ciência do pensamento puro, mas também metafísica⁷⁴, e este traço distintivo confere ao conceito uma nova roupagem: “[...] os conceitos lógicos já têm, em si mesmos, realidade. Essa realidade é realidade ideal, ela é realidade lógica. Mas, não obstante disso, ela é realidade. A lógica pode formular proposições existenciais”⁷⁵. Este novo sentido do conceito difere da compreensão do que Hegel chama de lógica-do-entendimento (*Verstandeslogik*), que considerava o conceito como “[...] uma mera forma do pensar, e, mais precisamente, como uma representação geral”⁷⁶, na qual o conceito é vazio, morto, abstrato, uma “[...] forma, em si carente-de-conteúdo, de nosso pensamento subjetivo”⁷⁷. Ora, contra essa concepção da lógica do entendimento, quando se fala de conceito na lógica de Hegel, fala-se de algo da ordem intelectual, mas não de uma representação formal e sim de um modo de (e do) ser e da realidade. Isso se nota quando Hegel faz o conceito, enquanto reflexão sobre si mesmo, derivar justamente das categorias do *ser* e da *essência*. Neste desenvolvimento, o conceito tem um conteúdo mais determinado: enquanto o ser é unidade imediata consigo mesmo, o conceito é “*livre mediação consigo*”⁷⁸. Essa mediação é o que resulta do movimento típico do conceito em seus momentos já mencionados na

⁷³ Este sentido de precedência como condição ou pressuposição no vocabulário hegeliano é abordado por Rosenfield na Apresentação à *Filosofia do Direito* de Hegel. Cf. HEGEL, 2010, p. 10.

⁷⁴ Assim afirma Hegel que a lógica “[...] coincide [...] com a metafísica, a ciência das coisas apreendidas no pensamento, que passavam por exprimir as essencialidades das coisas” (*ENC* §24). Hösle defende que, na verdade, a lógica de Hegel engloba quatro disciplinas: a filosofia transcendental, a lógica formal, a metafísica e a teologia especulativa. Cf. HÖSLE, 2007, p. 61 et seq.

⁷⁵ UTZ, 2016, p. 78.

⁷⁶ *ENZ I*, § 160.

⁷⁷ *ENZ I*, § 160.

⁷⁸ *ENZ I*, § 159.

Estética, a saber, a universalidade, a particularidade e a singularidade, mas que na *Enciclopédia* são descritos com maior detalhamento.

Com efeito, é na *Enciclopédia* que propriamente se encontram as definições dos momentos do conceito: a universalidade é descrita de início como a “livre igualdade consigo mesma em sua determinidade”; a particularidade como a “determinidade em que permanece o universal inalteradamente igual a si mesmo” e a singularidade como “reflexão-sobre-si das determinidades da universalidade e da particularidade”⁷⁹. Identidade, diferença e fundamento (*Grund*) resumem estas três determinações do conceito⁸⁰, mas com sentido estrito, principalmente na determinação do primeiro e do último momento desta tríade. Isso significa que a universalidade não é a universalidade abstrata enquanto elemento comum que se extrai de componentes distintos – no universal, não se trata de um procedimento em que “[...] na eliminação do particular pelo qual as diversas cores, plantas e bestas, etc., se diferenciam umas das outras, se fixaria o que lhes é comum”⁸¹. Para o esclarecimento da diferença entre este universal *stricto sensu* – aquele da filosofia hegeliana – e o universal *lato sensu* – o universal enquanto o comum -, Hegel se vale de modo surpreendente da teoria política de Rousseau, a saber, da distinção entre vontade geral ou universal (*volonté générale*) e a vontade de todos (*volonté de tous*) no *Contrato Social*. Por fim, também o singular não há de ser compreendido em sentido amplo, como homem singular, como se o individual fosse o determinante, mas sim em seu caráter de reflexão sobre si.

Esclarecido o sentido específico destes momentos do conceito, Hegel reafirma que no desenvolvimento destes momentos, nada surge que já não esteja no conceito: particular e singular não resultam da atividade do universal como se fossem algo exterior. O conceito é nesse sentido o imperturbado e é dessa forma, a partir daquilo que já está nele, que ele engendra sua própria realidade, não como mundo material, oposto ao do pensamento, mas sim como “especificação das determinações lógicas do conceito mesmo”⁸². Esta objetividade posta pelo conceito como sua negação chega, por fim, àquela determinação ulterior, a saber, a da unidade entre o conceito e sua realidade: à Ideia, caracterizada como “o verdadeiro em si e para si, a absoluta unidade do conceito e da objetividade”⁸³.

Portanto, que a Ideia resulte como unidade do conceito e de sua realidade é uma explicação

⁷⁹ ENZ §163.

⁸⁰ ENZ § 164.

⁸¹ ENZ § 163.

⁸² BRADL, 1998, p. 168.

⁸³ ENZ 1817 §162, ENC §213.

presente não só na *Estética*, mas também na chamada *pequena lógica* da *Enciclopédia*. Em ambas está presente o movimento de derivação da Ideia a partir do conceito, mas o tratamento da lógica permite alcançar um esclarecimento mais circunstanciado de certos aspectos do conceito que na *Estética* são introduzidos *en passant*, tais como o que são – e o que não são – os momentos do conceito.

Contudo, a relação entre conceito e Ideia não se esgota aí, como se fosse uma via de mão única. Afinal, o conceito se faz presente também na *Fenomenologia* – contudo, como um outro conceito, em outra faceta de exposição, a do âmbito do finito: ali, o conceito é o resultado, é uma espécie linha de chegada de um caminho dialético-histórico no qual o saber conceitual *pressupõe* a existência da Ideia. Ainda que a *Fenomenologia*, com sua intenção de introdução do sistema, ocupe um espaço diferente na daquele dedicado à *Estética* ou à *Enciclopédia* na filosofia de Hegel, é válido mencionar este outro momento do conceito em que não se trata, portanto, do aparente movimento unilateral que vai do conceito à Ideia: este movimento já foi incorporado e agora se apresenta sob outro aspecto no qual o conceito toma a face do elemento histórico. Guardadas as diferenças, esta perspectiva da *Fenomenologia* também tem importância, pois deixa claro que o sistema de Hegel contém certa circularidade: é composto de esferas que perfazem seu caminho e retornam a si num estágio superior, mais desenvolvido, mais concreto.

Desta forma, se a *Estética* caracteriza textualmente o conceito como momento constituinte da Ideia – uma relação que se encontra também na *Enciclopédia* –, há uma outra forma de apreensão do conceito na qual a Ideia é já seu pressuposto. A chave para lidar com esse nó intelectual pode residir na observação do sistema de Hegel, cuja divisão a *Enciclopédia* apresenta, a saber, como *lógica, filosofia da natureza e filosofia do espírito*, dividindo-se este último em *espírito subjetivo, espírito objetivo e espírito absoluto*. Entretanto, esta ordem não significa que a lógica configure uma espécie de começo ontológico a partir do qual o mundo exterior, material, se desenvolveria. O domínio da lógica é antes o domínio do pensamento puro, que não surge do abstrato, mas sim de um movimento determinado: do movimento da consciência individual como exposto na *Fenomenologia* e que se enquadra no estágio do denominado espírito subjetivo. Com isso, é preciso retornar à definição da lógica para acrescentar: ela é “[...] a história do pensamento vista sob o prisma das categorias puras, mas que não podem ser desvinculadas de sua história espiritual”⁸⁴. Desta forma, quando se fala do conceito na *Estética*, ao admitir uma referência à lógica hegeliana, deve-se admitir também todo o lado das experiências

⁸⁴ WERLE, 2015, p. 29.

fenomênicas da consciência.

Este desvio para tratar do conceito permitiu alcançar alguns pontos firmes ao determinar que o conceito não é meramente formal, nem meramente abstrato, nem uma categoria que funciona como substrato do mundo material. Compreendeu-se também que conceito e Ideia estão, sob certo ponto de vista, em relação constante e não unidirecional. Trata-se agora de prosseguir na determinação da Ideia.

Embora Hegel forneça já de início sua definição própria de Ideia como a superação da unilateralidade do subjetivo e do objetivo que se apresentava no movimento do conceito rumo à unidade real e ideal, outra delimitação da Ideia se dá pelo contraste com a compreensão tradicional deste termo que, reconduzido à sua matriz inicial, tem na filosofia de Platão o seu momento. Ao menos em duas passagens da *Estética* – na seção da Introdução denominada “Espécies de tratamento científico do belo e da arte”⁸⁵ e na seção “Deficiência do belo natural”⁸⁶ – Platão é creditado como o pensador que estabeleceu a Ideia como centro e verdadeira exigência da filosofia: a filosofia tem de procurar pelo universal, pelo verdadeiro, que só se encontra na Ideia. Hegel tem em vista aqui a doutrina platônica das Ideias apresentada em obras como a *República*, mas que também está presente no procedimento comum aos diálogos platônicos nos quais, a partir de uma pergunta, a discussão inicialmente baseada em respostas dadas como evidentes e corretas ou na enumeração de exemplos singulares é deslocada para a Ideia mesma do objeto⁸⁷. Com isso é estipulado que a multiplicidade do mundo material pouco tem a dizer de verdadeiro e que a realidade se encontra no mundo inteligível, das Formas ou Ideias. Separando entre estes dois mundos sensível e intelectual, Platão caracteriza as Ideias como eternas e imutáveis, distintas da multiplicidade do mundo material, cuja existência não tem realidade senão enquanto participante das Ideias que as determinam. Esse era o ponto de partida geral da doutrina de Platão, que, nas palavras de Hegel, “defendia que as boas ações, as verdadeiras opiniões, as belas pessoas ou obras de arte, enquanto particulares não são verdadeiras, e sim o bom, o belo, o

⁸⁵ *CE I*, p. 44.

⁸⁶ *CE I*, p. 155.

⁸⁷ Considere-se aqui o exemplo do diálogo *Teeteto*. No diálogo tomam parte Teodoro, o geômetra, além do jovem Teeteto e de Sócrates. Os dois últimos acabaram de se conhecer e, como Teeteto estuda geometria com Teodoro, a conversa entre o jovem e Sócrates parte do tema *aprender* passando pela *sabedoria* até chegar à questão que move verdadeiramente o diálogo, qual seja, o que é o conhecimento. Teeteto tenta responder a esta questão de várias formas – seja recorrendo à enumeração de conhecimentos particulares como a geometria, a arte do sapateiro e dos artesãos, que seriam todas conhecimento (146,d); seja valendo-se da conhecida tese de Protágoras de que o homem é a medida de todas as coisas, o que permitiria definir o conhecimento como sensação (151,e); seja considerando a opinião verdadeira – em especial a opinião verdadeira acompanhada de explicação racional (201,d) – a resposta à pergunta o que é o conhecimento. Para todas estas respostas Sócrates encontra objeções com a intenção de chegar aquilo que denomina a essência do conhecimento. Cf. PLATÃO, *Teeteto*, in *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1973

verdadeiro ele mesmo”⁸⁸.

Hegel menciona aqui os exemplos da Ideia do Bem, do Belo e do Verdadeiro pois, de fato, Platão as abordou em investigações isoladas – a ideia do Belo, por exemplo, aparece em diálogos como o *Hípias Maior* ou o *Banquete*. Mas o movimento de Hegel em sua leitura da teoria platônica não é o de se voltar ao tratamento singular das Ideias, mas sim de partir do estatuto geral da Ideia para apresentar suas consequências para a investigação do belo.

De acordo com isso, Hegel ressalta que o movimento de busca pelo universal para além da existência particular, característico da filosofia de Platão, configura um tipo de reflexão filosófica definido na *Estética* como *reflexão teórica* na qual é enfatizado o lado metafísico do belo. Este modo de tratamento científico da arte é o outro extremo do modo que parte da experiência e permanece no particular, o *modo empírico*. Ambos os modos de tratamento são unilaterais e insuficientes para a plena compreensão do belo – no caso da reflexão teórica, ao permanecer apenas no aspecto metafísico, universal, abstrato, a consequência é que o belo não pode estar nos objetos existentes, isto é, na obra de arte concreta. Embora Hegel reconheça a importância da interpretação idealista de Platão para o domínio da estética, pois ela representa “o começo do filosofar sobre o belo”⁸⁹, esse começo deve ser entendido antes como um começo no sentido da história da filosofia, como reflexão filosófica inicial sobre o belo já na Antiguidade, muito antes do surgimento da estética como disciplina, e menos como o início de *toda e qualquer* reflexão filosófica sobre o belo. Neste sentido,

em seus *Cursos [de Estética]* de Berlim, Hegel objeta à Ideia platônica que, apesar de representar o Universal, a essência como o essente (*Seiende*) verdadeiro, ela não progride em si mesma à concreção, à efetividade (*Wirklichkeit*) no particular e singular que uma configuração individual na arte permitiria: ela não poderia tornar presente a beleza a partir de sua própria determinação interna no sensível⁹⁰.

A relação de Hegel com o idealismo platônico é igualmente marcada pelo reconhecimento de seu valor e por uma crítica e tentativa de superação. Isto porque a Ideia platônica se apresenta como um em-si que realmente está presente na consideração da Ideia, mas que não a resume. Hegel mesmo reconhece na estética que a Ideia possui um lado enquanto “o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento”⁹¹, e nisto é Ideia lógica – que, de acordo com sua

⁸⁸ *CE I*, p. 44.

⁸⁹ *CE I*, p. 45.

⁹⁰ PÖGGELER, 1981, p. 190-192.

⁹¹ *CE I*, p. 109.

compreensão da lógica, abarca igualmente a dimensão ontológica. Entretanto, pertence à Ideia não apenas sua dimensão enquanto em-si ou inteligível. Como visto, a deficiência deste lado é a negação da referência ao singular, ao lado real, não como hegemônico, mas com a finalidade de unidade destes dois momentos. Por isso a Ideia tem de se exteriorizar, sair para fora de si e nisto é o seu ser-outro, e, por fim, retorna a si, quando vem a ser o que Hegel nomeia Ideia absoluta. Com isso, fica evidente que a primeira determinação da Ideia corresponde ainda só a um lado, ao “da universalidade que ainda não foi objetivada”⁹², carecendo de uma saída da pura universalidade e subsequente passagem à realidade.

Em uma segunda passagem da *Estética* o aspecto problemático do idealismo platônico é retomado a propósito do belo natural, quando Hegel expõe as deficiências desta figura no intento de situar o belo como uma discussão própria ao âmbito do espírito. Ali, Hegel investe novamente contra a reflexão universal abstrata do belo, que permanece no ponto de vista da substância, e reforça a necessidade de que o belo alcance a dimensão da singularidade concreta. Constatadas as deficiências de ambos – do idealismo platônico e do belo natural – a tarefa da Ideia verdadeiramente concreta se anuncia: “Este ser-para-si, esta subjetividade, é, por isso, o ponto que devemos apreender de modo essencial”⁹³. Com isso, enquanto a primeira referência de Hegel a Platão enfatizava a abstração como sua limitação, essa problemática é recolocada em termos da ausência de subjetividade. A superação da Ideia platônica em Hegel aponta, portanto, para a necessidade do concreto e da subjetividade.

Desta forma, para Hegel, a Ideia não é uma mera opinião ou representação subjetiva a exemplo de quando se diz “tive uma ideia”, mas também não é idêntica à Ideia de matriz platônica⁹⁴. Se a teoria platônica das ideias se embasa em um dualismo entre o lado sensível e o inteligível no qual a verdade há de ser encontrada não no mundo dos fenômenos, em Hegel é justamente o movimento de entrada na realidade e manifestação em determinados fenômenos que completa a existência da Ideia em sua concretude. Isto porque o termo *concreto* não significa, para Hegel, aquilo que é palpável, que tem materialidade ou que é oposto ao mero imaginário, mas sim aquilo que é desenvolvido, que não é imediato⁹⁵; neste sentido, a Ideia para Hegel é concreta e não abstrata por ser conceito que retorna a si

⁹² CE I, p. 89.

⁹³ CE I, p. 155.

⁹⁴ Não apenas em Hegel o sentido da Ideia se modifica; na verdade, tal compreensão hegeliana da Ideia diferenciada da platônica resulta de um longo processo de transformações que o termo Ideia sofreu. Sobre isso, cf. Panosfky, E. *Idea. A evolução do conceito de belo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

⁹⁵ Nas *Lições sobre a História da Filosofia* Hegel discorre sobre o conceito do concreto: pensa-se normalmente que a filosofia só tem a ver com o abstrato, com universalidades vazias, por pertencer ao campo do pensamento. Ora, explica Hegel, a filosofia só tem a ver com abstrações quanto à forma; a Ideia é o concreto, pois resulta do desenvolvimento do pensamento. Cf. HEGEL, Werke, Bd. 18. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I. Frankfurt am Main: Suhrkamp,

mesmo após a negação⁹⁶. Como exposto, no percurso que a Ideia empreende Hegel não apenas não nega a dimensão sensível, como afirma sua necessidade – resta compreender como se dá essa entrada e manifestação da Ideia na realidade.

Para tanto, é necessário compreender que a Ideia realiza um movimento caracterizado pelo seu passar de um *elemento*⁹⁷ a outro: “De um elemento formal – Hegel chama a lógica de uma ciência formal – a Ideia passa para um mais real ou, antes, ela o cria a partir de si mesma”⁹⁸. A Ideia sai assim da lógica e segue para a chamada *Realphilosophie* que compreende a filosofia da natureza e a filosofia do espírito. Neste desdobrar-se da Ideia, a natureza é o momento da Ideia em sua exterioridade, em seu ser-Outro, que progride até o estágio propriamente humano que Hegel denomina de espírito. Este compreende desde as manifestações internas relacionadas à consciência, à alma etc., como espírito subjetivo, passando pelas produções sociais do espírito objetivo, até alcançar o último estágio enquanto espírito absoluto, cujas configurações exprimem então os interesses mais elevados da vida humana. Estas formas são a arte, a religião e a filosofia.

A arte assume o lugar da manifestação primeira da Ideia na efetividade – e quando a Ideia se apresenta nesta forma determinada, torna-se *ideal*. Hegel designa o Ideal como este modo da Ideia “enquanto efetividade configurada segundo seu conceito”⁹⁹, convocado na estética hegeliana pois ele “[...] mostra [...] a existência imediata do espírito absoluto como da Ideia”¹⁰⁰. Nas *Lições* de 1826 Hegel trabalha com a relação entre Ideia e ideal:

A Ideia para si é o verdadeiro como tal em sua universalidade; o ideal é a verdade ao mesmo tempo em sua efetividade (*Wirklichkeit*) na determinação essencial da subjetividade. Podemos, com isso, diferenciar duas determinações: a primeira determinação é da Ideia em geral, a outra [é] sua configuração. Ideia e forma (*Gestalt*); a Ideia configurada é o ideal¹⁰¹.

Assim, a Ideia enquanto tal é o verdadeiro em si e para si, mas numa universalidade ainda não objetivada; o ideal corresponde a uma determinação da ideia absoluta enquanto objetivada numa determinada configuração¹⁰². Ora, a configuração na qual a Ideia se objetiva é o belo artístico, que

1971, p. 42 et. seq.

⁹⁶ ENC §213.

⁹⁷ Por *elemento* se entende tanto o *medium* quanto o elemento material. Cf. BRADL, 1998, p. 168.

⁹⁸ BRADL, 1998, p. 168.

⁹⁹ CE I, p. 89.

¹⁰⁰ VOS, 2005, p. 41.

¹⁰¹ *PdKo* 1826, p. 26.

¹⁰² PEREZ, 1983, p. 33.

assume, portanto, uma posição essencial na filosofia hegeliana: ele é um modo específico de existência da Ideia que surge explicado em determinadas edições da estética como “a aparência sensível da Ideia”¹⁰³. Com isso, encontra-se justificada a afirmação de que a conexão da arte com o todo mais amplo se dá pela Ideia, uma vez que a arte bela é um modo de existência da Ideia.

E como a arte bela traz a Ideia, em seu estágio de retorno a si mesma, para o mundo sensível enquanto ideal, à arte é atribuído um estatuto espiritual. Ao investir a arte deste conteúdo espiritual, a filosofia hegeliana resgata uma visão que, segundo Gombrich, remete a Winckelmann, qual seja, a de uma “[...] convicção da dignidade divina da arte. Assim como Winckelmann, em seu famoso hino à beleza do Apolo de Belvedere, festejou a visibilidade do divino na obra humana, também Hegel viu, em última instância, em toda arte uma revelação de valores transcendentess”¹⁰⁴. Mas tampouco este conteúdo espiritual se encontra dado; pelo contrário, é justamente na tentativa constante de se aproximar deste conteúdo espiritual, de elucidá-lo, que o Ideal move a atividade artística na esfera da efetividade através de três modos pelos quais o conteúdo e a forma sensível entram em relação, a saber, nas formas de arte *simbólica*, *clássica* e *romântica*, correspondentes aos períodos históricos da Antiguidade Oriental, do mundo clássico e do mundo gótico.

Para além destes três períodos históricos, o Ideal aparece na efetividade também por meio dos gêneros artísticos, divididos em arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, denominados na estética hegeliana como as *artes particulares*. Na articulação entre estas três formas de arte ou períodos históricos e os gêneros artísticos se formula a estética hegeliana, que se apresenta como um ousado empreendimento filosófico: “[...] a primeira tentativa, que nunca tinha sido feita antes, de abranger toda a história mundial da arte, inclusive todas as artes particulares, e de colocá-las em um sistema”¹⁰⁵. Neste ineditismo, deve ser destacado que tal tentativa de articular as artes em um sistema não se basta como um exame universal, como investigação de “[...] um belo em si ou abstrato, desconectado do mundo da arte”¹⁰⁶, mas sim do universal obtido pela apreensão do particular¹⁰⁷, isto é: da concretude do ideal artístico na obra de arte. Neste sentido, o *Ideal da arte* se realiza e efetiva nas *formas de arte* e nas *artes particulares*, que se tornam essenciais para compreender a totalidade da obra de arte, autorizando um olhar para os gêneros da arquitetura, escultura, pintura, música e poesia não como um repertório

¹⁰³ CE I, p. 126.

¹⁰⁴ GOMBRICH, 2006, p. 27.

¹⁰⁵ GOMBRICH, 2006, p. 26.

¹⁰⁶ WERLE, 2013, p. 35.

¹⁰⁷ SCHÜTTAUF, 1984, p. 18.

para estudo empírico de casos exemplares, mas sim como o lado da existência concreta do belo artístico em uma época e apresentação precisas.

Através da arte o espírito surge, portanto, na efetividade, mas as primeiras manifestações deste movimento são, antes, um ensaio no qual o espírito busca como aparecer no mundo, ainda sem a exata determinação de seu conteúdo e desprovido de uma espécie de refinamento ou lapidação da forma. Por isso, as primeiras manifestações artísticas para Hegel têm como característica o uso da matéria exterior imediatamente presente para comunicar um conteúdo que, em certa medida, ainda é vago. Estas manifestações se dão na arte particular que se volta para este mundo mais imediato: a arquitetura.

2.2. A arquitetura à luz do ideal artístico

A arquitetura não deve ser dita uma irmã das outras artes plásticas, mas sim a mãe destas, pois ela toma a frente e educa as outras. Ela começa com a satisfação provisória das necessidades mais próximas e se eleva gradualmente ao nível de bela arte apenas mais tarde, quando produz construções que são determinadas para um propósito superior do que aquele da necessidade próxima¹⁰⁸.

Arquitetura é [...] aquela prática cultural com a qual os homens criam para si um ambiente propício distinto do estado de pura naturalidade de suas necessidades permanentes bem como das [necessidades] que estão em mudança¹⁰⁹.

A arquitetura¹¹⁰ representa o início da série dedicada às artes particulares da *Estética* e, segundo Hegel, antecede as outras artes conceitual e historicamente¹¹¹. O estabelecimento desta posição primeira já não era uma declaração trivial, pois, à diferença das artes como a pintura e a escultura, algumas teorias contestavam a inclusão da arquitetura no rol das belas artes. Tal controvérsia remete à essência deste gênero artístico e pode ter como ponto de partida o já mencionado tratado vitruviano *Da Arquitetura*.

Vitrúvio escreve esta obra com o foco em preceitos teóricos e práticos admitindo como público não só os arquitetos, mas também os eruditos aos quais os conhecimentos compreendidos no ofício da arquitetura possam ser úteis. Neste contexto, não menos importante é a dedicatória de seu livro a

¹⁰⁸ HÜBSCH, 1828, §5.

¹⁰⁹ GLEITER, 2015, p. 39.

¹¹⁰ Hegel se vale em alemão igualmente dos vocábulos *Baukunst* e *Architektur*.

¹¹¹ *VuPhK* 1823, p. 208.

Augusto, que subiu ao trono em 27 a. C.: Vitrúvio tem em mente a serventia do tratado para a construção de obras públicas de interesse do Imperador, mas também de máquinas de guerras e relógios, pois em sua definição a arquitetura é composta pela edificação, pela gnomônica e pela mecânica¹¹². Desta forma, a arquitetura é, segundo Vitrúvio, mais do que a construção de habitações ou templos; ela se volta também a obras que, embasadas na técnica, permitem ao homem a sobrevivência e a satisfação de determinadas necessidades. Estes dois aspectos – o potencial técnico e utilidade para a sobrevivência humana – da concepção ampla de arquitetura que se verifica em Vitrúvio legitimam a inclusão da produção de máquinas de guerra e relógios na categoria de produtos da arquitetura¹¹³, numa definição que parece se aproximar mais do que se entende atualmente por engenharia do que da concepção arquitetônica usual¹¹⁴. Mas tal ênfase na técnica e na utilidade deve significar que o aspecto artístico – considerando a arte no sentido de *belas artes*¹¹⁵ – está excluído da teoria vitruviana?

A resposta para esta questão começa a se delinear com a observação dos três princípios da arquitetura nomeados por Vitrúvio, quais sejam, a solidez (*firmitas*), a finalidade (*utilitas*), e a beleza (*venustas*). Vitrúvio define a solidez como a firmeza obtida na edificação desde os alicerces até a escolha justa dos materiais; a finalidade como o uso correto do solo e a repartição da construção de acordo com seu propósito; e a beleza como o aspecto agradável e bem proporcionado da obra¹¹⁶. Segundo estes três princípios, que Krufft descreve como três categorias às quais a arquitetura deve satisfazer¹¹⁷, à arquitetura pertence um lado propriamente técnico, que cuida de questões materiais e edificatórias além de aspectos como o terreno e a distribuição em conformidade com o uso da construção – ou seja, em conformidade com sua função, sua finalidade. A solidez e a finalidade estão, por fim, em articulação com as questões estéticas representadas pelo princípio da beleza, e são explicadas com o auxílio de outros conceitos nomeados como *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*,

¹¹² VITRÚVIO, 2006, p. 40.

¹¹³ “Para sobreviver e poder levar uma vida adequada às suas necessidades, ele [o ser humano] depende de técnicas culturais especiais. A elas pertencem a produção de instrumentos e máquinas de todo tipo, sobretudo de habitações. Isto explica por que Marcus Vitruvius Pollio [...], em seu tratado *Dez livros sobre arquitetura*, entendeu por arquitetura tanto a concepção e a construção de casas quanto a concepção e produção de relógios e máquinas – entre elas, aquelas que são úteis como moinhos de água, relógios de sol, máquinas de elevação e catapultas” (GLEITER, 2019, p. 9)

¹¹⁴ Considere-se aqui a definição de arquitetura *lato sensu*: enquanto verbete de dicionário, ela é “Arte e técnica de projetar espaços e edificações adequados a vivências e atividades humanas, e de acordo com padrões estéticos” segundo o Caldas Aulete. A atividade de projetar máquinas ou relógios não está presente no uso habitual da palavra arquitetura. É certo, contudo, que entre os arquitetos e teóricos de arquitetura não reina uma definição única desta prática.

¹¹⁵ É necessário indicar que se trata aqui da arte enquanto belas artes, e não da arte como no mundo antigo, isto é, como *ars*, *téchne*.

¹¹⁶ VITRÚVIO, 2006, p. 41.

¹¹⁷ KRUFFT, 2016, p. 29.

symmetria, decor e distributio, que constituem o todo da arquitetura.

Convém mencionar, antes de introduzir o escopo destes conceitos, que a interpretação destas partes componentes da arquitetura foi e ainda é objeto de profundas controvérsias sustentadas pela dificuldade do texto de Vitrúvio, pelo sentido modificado que certos termos assumiram com o tempo – considerem-se aqui as interpretações e contribuições de Alberti e Perrault –, mas também pelo fato de Vitrúvio mesmo ter empregado conceitos que não são plenamente distinguíveis ou que se comunicam uns com os outros com certa circularidade. O que se pretende, portanto, é apresentar uma possibilidade de interpretação destas categorias para avançar – ou retornar – ao questionamento sobre o lugar do elemento artístico em Vitrúvio.

Começando pela *ordinatio*, ordenação, ela trata da relação justa entre a parte e o todo de modo a gerar a *symmetria* tendo por base um módulo, que segue a relação entre os membros do corpo humano; por isso, Vitrúvio apresenta a *ordinatio* como uma questão quantitativa. A *dispositio* corresponde à colocação ou posicionamento de elementos e se dá como icnografia (planta de um edifício no plano horizontal e geometral), como ortografia (elevação, alçado, projeção vertical de um edifício) e como cenografia (representação em perspectiva de um edifício). D’Agostino sugere que, enquanto a *ordinatio* se volta ao cálculo, a *dispositio* já opera no campo do desenho: “[...] somente na *dispositio* a ideação do edifício vem a ganhar dimensões reais ajustadas às proporções ou, por assim dizer, um corpo integral”¹¹⁸. Já o conceito de *symmetria*, traduzido como simetria ou como comensurabilidade, concentra a maior parte das discussões pois é tomado como o termo principal desta série de noções arquitetônicas: além de sua definição se aproximar daquela da já mencionada *ordinatio*, hipóteses consideram que *symmetria* seja na verdade o que se entende hoje por proporção. A ela se liga a *eurythmia*, eurritmia, que surge do efeito agradável da simetria entre as partes, no que Krufft denomina como um conceito similar ao sentido de harmonia¹¹⁹. O penúltimo termo é o *decor*, decoro, traduzido por vezes como conveniência, e que se refere à aparência correta do edifício considerando elementos da ordem iconológica, isto é, do sistema de significados por trás de uma obra arquitetônica como a adequação de um templo, com suas colunas e ornatos, ao deus ao qual é consagrado. Por fim, a *distributio* se refere à distribuição de acordo com o solo, com o orçamento, mas também com a finalidade do edifício, e se refere deste modo às condições reais dadas, independente do pensamento.

Estes seis conceitos estão em estreita relação com os três princípios da arquitetura anteriormente

¹¹⁸ D’AGOSTINO, 2008, p. 168.

¹¹⁹ KRUFFT, 2016, p. 31.

nomeados, sobretudo com a *utilitas*, à qual a *distributio* se refere, como apontado por Krufft¹²⁰, mas também com a *venustas*, à qual as outras categorias se vinculam. Admitindo esta interpretação dos seis conceitos acima descritos, a teoria de Vitruvius adota então uma beleza originada do raciocínio que busca a proporção, a harmonia na correta medida entre as partes e o todo obtida por um padrão – o módulo antropométrico – e a observância rigorosa do sistema de relações mais amplas nas quais a construção se inscreve tais como o pano de fundo religioso, que regula o decoro.

Dos três princípios que a arquitetura deve observar em sua prática, bem como dos conceitos que daí se desdobram, resulta que ela é ao mesmo tempo arte e técnica com caráter utilitário – se a arquitetura expressa uma preocupação com o caráter agradável da construção que reside sobretudo na proporção, anterior a isso estão as chamadas questões técnicas. Com efeito, a importância da técnica encontra até mesmo um respaldo mítico: não é demais lembrar que, em uma das versões do mito de Prometeu, a técnica surgia como o instrumento do qual os homens dispunham para sua própria sobrevivência, uma vez que, em comparação com outros animais, estavam desprovidos de características vantajosas para a manutenção vital¹²¹. A técnica é fundacional à vida humana¹²² e deve

¹²⁰ KRUFFT, 2016, p. 29.

¹²¹ Trata-se aqui do mito segundo o *Protágoras*, no qual Platão narra que, quando da criação dos seres mortais, Epimeteu e Prometeu foram incumbidos de prover as criaturas produzidas pelos deuses com as qualidades oportunas à sobrevivência. Tendo Epimeteu distribuído entre os animais as características como velocidade, força etc., nada sobrou aos homens. É nesta altura que Prometeu intervém: “Não sabendo Prometeu que meio excogitasse para assegurar ao homem a salvação, roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes juntamente com o fogo – pois, sem o fogo, além de inúteis as artes, seria impossível seu aprendizado – e os deu ao homem. Assim, foi dotado o homem com o conhecimento necessário para a vida; mas ficou sem possuir a sabedoria política; esta se encontrava com Zeus, e a Prometeu não era permitido penetrar na acrópole, a morada de Zeus [...]. Assim, a ocultou penetrou no compartimento comum em que Atena e Hefesto amavam exercitar suas artes, e roubou de Hefesto a arte de trabalhar com o fogo, e de Atena a que lhe é própria, e as deu aos homens. Desse modo, alcançou o homem condições favoráveis para viver” (PLATÃO, 2002, p. 66-67). A narrativa de Platão se concentra, assim, na ação de Prometeu, na qual o fogo representa a técnica.

Entretanto, é válido indicar que o mito de Prometeu é narrado com certa divergência em quatro obras da antiguidade helênica consideradas notáveis, a saber, o já mencionado *Protágoras* de Platão, no *Prometeu*, de Ésquilo, na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*, ambos de Hesíodo. Nas duas obras de Hesíodo a criação dos seres mortais não está presente; em *Os trabalhos e os dias*, menciona-se brevemente que o ardiloso Prometeu roubou o fogo de Zeus, provocando sua ira e subsequente vingança contra a raça humana ao enviar Pandora e, com elas, os males até então desconhecidos aos homens. A *Teogonia* enfatiza o caráter sacrificial do mito de Prometeu, que teria sido encarregado de destinar aos homens e deuses suas funções e estilo de vida mediante a partilha de um boi abatido. O ardil de Prometeu é tentar enganar Zeus ao oferecer a carne aparentemente apetitosa, mas que continha só ossos, e destinar aos homens a boa carne escondida no couro e no estômago do boi. Furioso, Zeus amaldiçoa a humanidade mandando Pandora com seus males e subtraindo aos homens o fogo celeste. Também nesta narrativa se segue o roubo do fogo por Prometeu, que, porém, furta apenas uma centelha do fogo de Zeus – um “fogo técnico, mais frágil e mortal [...], fogo secundário” (VERNANT, 2009, p. 64), mas suficiente para preparar a carne crua. Por fim, o *Prometeu* de Ésquilo narra as agruras de Prometeu após a vingança de Zeus. Deste modo, o ato de presentear a humanidade com o fogo se encontra em duas versões do mito – na do *Protágoras* e na de Hesíodo – mas é na de Platão que o fogo surge associado à técnica como posse de conhecimento e capacidade de transformação material; na *Teogonia* o fogo está ligado à técnica enquanto capacidade de transformação do alimento para saciar as necessidades ligadas à fome.

acompanhar os homens como instrumento de manutenção de sua existência e sobrevivência na Terra – e neste contexto, de uma substancialidade da técnica à sobrevivência humana, a arquitetura em seu uso da técnica é alçada a uma função indispensável: “pois, apenas com ela, ele [o homem] cria para si um ambiente habitável, apropriado tanto às suas necessidades que se transformam quanto às que permanecem iguais, e distinto da mera naturalidade”¹²³. Se, por um lado, a técnica também está presente nas outras artes, seu diferencial na arquitetura parece residir, antes, na utilidade à vida humana.

Também para o pensamento estético esta ambiguidade arte-técnica-utilidade foi de grande importância e, no século XVIII, o estatuto especial da arquitetura surge de modo breve, mas ilustrativo, em um tratado fundamental para a filosofia da arte. Em *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, Charles Batteux toma como ponto de partida de sua investigação sobre um princípio racional único para as belas artes – o princípio da imitação determinada da natureza “[...] não tal como ela é em si mesma, mas tal como ela pode ser”¹²⁴, isto é: a imitação da *bela natureza*, e não da natureza em geral – a divisão do todo das artes em três categorias: as artes mecânicas, movidas pela necessidade e que resultam da indústria e do trabalho humano; as belas artes, movidas pelo prazer, tais como a música, a poesia, a pintura, a escultura, a arte do gesto ou da dança, que resultam da alegria e do sentimento; e as *artes movidas pelo encanto e pela utilidade*, originadas da necessidade e aperfeiçoadas pelo gosto, como a eloquência e a arquitetura¹²⁵. Ambas, eloquência e arquitetura, nasceram da necessidade – de comunicação e de proteção ou habitação, respectivamente, mas conseguiram se alçar ao mesmo patamar das belas artes ao configurar seus produtos artísticos com vistas ao prazer e ao encanto. A necessidade e a orientação à utilidade permanecem, contudo, um ponto central, que não deve ser esquecido quando estas duas artes buscam o belo ao empregar ornatos em circunstâncias determinadas: “Pede-se-lhes o belo nestas ocasiões, mas um belo que seja de uma utilidade real. O que se pensaria de um edifício suntuoso que não tivesse nenhum uso? [...] Todo ornato, para ser perfeito, deve voltar-se para o uso”¹²⁶. Isto é, o belo na arquitetura está condicionado à necessidade e à utilidade.

A investigação de Batteux encontra eco no verbete sobre a arquitetura do projeto de Johann Georg Sulzer de uma *Teoria geral das belas artes*, de 1771. Também ali está presente a discussão sobre

¹²² Interpretando outra versão do mito, a de *Os trabalhos e os dias*, Lafer sugere justamente que o mito de Prometeu, junto dos outros mitos que são objeto de *Os trabalhos e os dias*, têm como intenção “estabelecer os fundamentos da condição humana” (HESÍODO, 1996, p. 55).

¹²³ GLEITER, 2019, p. 9.

¹²⁴ BATTEUX, 2009, p. 32.

¹²⁵ BATTEUX, 2009, p. 23-24.

¹²⁶ BATTEUX, 2009, p. 41.

a inclusão da arquitetura na categoria de belas artes, uma posição que só pode ser tematizada quando se admite que, ao lado do elemento mecânico, também devem estar presentes na consideração da arquitetura o gênio e o bom gosto. Sob tais circunstâncias, a arquitetura pode tomar um lugar ao lado das belas artes: “O mesmo espírito que conferiu magnitude a Homero e a Rafael também deve animar o arquiteto, se ele quiser ser grande em sua arte. Tudo o que ele produz conduzido por esse espírito é uma obra verdadeira das belas artes”¹²⁷. Assim, a obra do arquiteto pode ser um produto da bela arte tanto quanto as obras do poeta ou do pintor quando ela surge da atividade do gênio, descrito por Sulzer em verbete próprio como uma clareza e grandeza de espírito, uma luz que se espalha ora pelo espírito como um todo, ora por certas regiões deste, e que proporciona ao indivíduo uma sensibilidade diferente a determinados objetos. Daí decorre não apenas que estes indivíduos tenham certa perspicácia ao tratar destes objetos, descobrindo facilmente os meios para alcançar seus fins, mas sobretudo que o gozo destes objetos se converte em verdadeira necessidade. O arquiteto, assim como os outros artistas, tem este modo diferenciado de se relacionar com os objetos de seu interesse na produção de bela arte; a arquitetura, contudo, tem um estatuto particular, porque ali não basta a imitação determinada da natureza¹²⁸, isto é, a imitação livre, não servil, que não reproduz obras integrais da natureza. Pelo contrário, a arquitetura observa a natureza com auxílio da reflexão para nela encontrar seu próprio modo de proceder – assim, o que se pode ou deve imitar é “o gênio e o espírito” da natureza numa tarefa verdadeiramente criativa de concepção das formas arquitetônicas.

Anos mais tarde, já na década de 1790, Étienne-Louis Boullée retoma a discussão sobre o caráter artístico da arquitetura em seu texto *Arquitetura. Ensaio sobre a arte*. Partindo da pergunta fundamental “o que é a arquitetura”, Boullée chega a uma resposta que dá conta de conciliar as expectativas comuns sobre o ofício do arquiteto com outro ponto de vista: a arquitetura é, sim, arte de construir, mas seu impulso primário vem da vocação conceptual, da criação intelectual. Ambos os lados

¹²⁷ Os trechos mencionados dos verbetes *arquitetura* e *imitação* procedem da tradução realizada por Oliver Tolle para utilização na disciplina *Estética (Beleza e Conhecimento na Psicologia Empírica do XVIII)* do Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da USP no 2º Semestre de 2020.

¹²⁸ Com efeito, no verbete *imitação (Nachahmung)*, Sulzer define de partida a *imitação* como a ação segundo o conceito dos outros, em contraposição ao *original* como a ação segundo sua própria representação e conceito. Examinando a tradição que considera a imitação da natureza a essência das belas artes, Sulzer se esforça por apresentar um contraponto, considerando que, ainda que o paradigma da imitação seja válido em certos casos, as belas artes consistem no desejo de expressar os sentimentos humanos. Por fim, dentro do campo em que o paradigma da imitação tem legitimidade, Sulzer distingue esta atividade em três tipos: a imitação irrefletida e exagerada, como a que as crianças fazem, sem a menor consideração dos meios ou propósitos da imitação; a imitação servil, que já se distancia do exagero, mas ainda não consegue empregar a força e a liberdade próprias do artista; e a imitação livre, que identifica na natureza elementos singulares e um modo de procedimento a ser aplicado em sua própria arte.

– a parte científica e a parte criativa, intelectual – perfazem o todo da atividade arquitetônica, mas a originalidade da proposta de Boullée consiste no reordenamento do grau de importância destes dois lados:

É essa produção do espírito, é essa criação que constitui a arquitetura, que nós podemos, por conseguinte, definir como sendo a arte de produzir e de levar à perfeição todo e qualquer edifício. A arte de construir não é senão uma arte secundária, que nos parece conveniente denominar a parte científica da arquitetura. A arte propriamente dita e a ciência, eis o que acreditamos ser necessário distinguir na arquitetura¹²⁹.

Assim, Boullée concede à parte científica um lugar na arquitetura e se esforça até mesmo por entender por qual motivo a maioria dos autores se concentrou neste aspecto. A conclusão à qual ele chega é a de que a parte científica é primária, necessária, pois se deve saber construir solidamente antes de pensar no aspecto estético, mas anterior à construção está a concepção, a criação intelectual. É o estabelecimento desta face criativa e artística da arquitetura que permite a Boullée colocar no centro da investigação deste ensaio a poesia da arquitetura e afirmar que os edifícios públicos são, ao seu modo, poemas. Decorre desta tese que a exterioridade dos edifícios, sua aparência, deva indicar sua função: “As imagens que eles (edifícios públicos) oferecem a nossos sentidos deveriam despertar em nós sentimentos análogos ao uso para o qual esses edifícios são consagrados”¹³⁰, numa defesa da chamada *arquitetura parlante*. Esta nova posição da arquitetura já vinha sendo preparada antes mesmo de Boullée: com seus mestres diretos, como Blondel e Boffrand, e indiretos, como Laugier, lentamente já se davam os primeiros passos rumo a uma nova concepção arquitetônica organizada no que se denominou posteriormente, com as palavras de Emil Kaufmann, a arquitetura da revolução, isto é, a arquitetura por volta do período da Revolução Francesa. O título “revolucionário” que esta arquitetura e seus arquitetos portam não se refere à política, mas à revolução no modo artístico enquanto despedida dos moldes barrocos e questionamento do cânone clássico. Deste conceito de arquitetura que enfatiza o fazer artístico-intelectual decorre que a construção sai de foco: “[...] é irrelevante se a concepção, o projetado é ou não construtível, pois não é nisso que se assenta seu valor intrinsecamente arquitetônico, o valor de imagem”¹³¹. Este valor de imagem se relaciona com a função do edifício, de modo que em

¹²⁹ BOULLÉE, 2005, p. 99:

¹³⁰ BOULLÉE, 2005, p. 98.

¹³¹ AZEVEDO, 2009, p. 77.

Boullée o aspecto da utilidade está contemplado, mas enquanto possibilidade expressiva, narrativa¹³². A função norteia o caráter da construção, mas no exercício da arquitetura Boullée não se filia ao aspecto técnico-científico, e esta é justamente a crítica que faz à teoria de Vitruvius.

Na esteira da arquitetura da revolução surgiram, contudo, teorias que desviaram as preocupações arquitetônicas para outros temas. O pensamento de Jean-Nicolas-Louis-Durand é, neste sentido, exemplar, ao propor uma arquitetura baseada nos princípios da conveniência e da economia¹³³. A conveniência deve garantir que a construção tenha solidez com a boa escolha dos materiais e com um bom alicerce, que seja salubre, com a escolha de um lugar sadio, protegido de frio e de umidade, mas com a correta exposição ao sol e com ventilação, e que seja cômoda, com a correspondência das partes e do todo do edifício à sua destinação. A economia, por sua vez, exige do edifício a simetria, a regularidade e a simplicidade; pois desta forma a construção se torna menos dispendiosa. Isto significa que conceitos tradicionais como a simetria e a regularidade são deslocados, na teoria de Durand, das questões estéticas para o campo prático e indicam a prevalência da utilidade na ordem das preocupações arquitetônicas. A utilidade absorve até mesmo o aspecto estético – de um modo muito interessante, Durand não ignora que o prazer gerado pela arquitetura é um elemento que também desempenha um papel importante, mas defende que este prazer não precisa ser ativamente buscado seguindo princípios como a imitação da cabana primitiva ou as proporções antropométricas, pois a beleza emerge diretamente da construção que segue os princípios da conveniência e da economia. Com isso, Durand se posiciona em relação às teorias tradicionais de Laugier e Vitruvius e submete à beleza aos critérios construtivos e econômicos, cujo fim não é senão à utilidade para a vida humana e o bem-estar; neste sentido, sua teoria está, para de Zurko, impregnada por um teor moral¹³⁴.

Justamente esta tensão entre utilidade e beleza penetra no pensamento estético das décadas iniciais do século XIX com a constituição dos sistemas de arte tal como se encontram na *Doutrina da arte* (1801-1802) de August Schlegel, na *Filosofia da arte* (1802-1805) de Schelling e em Hegel, que observaram, com suas devidas particularidades e diferente ênfase, o aspecto utilitário da arquitetura¹³⁵.

¹³² de ZURKO, 1958, p. 154.

¹³³ KRUFIT, 2016, p. 579. As considerações que se seguem sobre a teoria arquitetônica de Durand se baseiam na tradução do *Novo compêndio de lições de arquitetura*, disponível em: Igor Fracalossi. “Novo compêndio de lições de arquitetura / Jean-Nicolas-Louis Durand” 20 Fev 2014. ArchDaily Brasil. Acessado 6 Out 2017. <<http://www.archdaily.com.br/169991/novo-compendio-de-licoes-de-arquitetura-slash-jean-nicolas-louis-durand>>.

¹³⁴ de ZURKO, 1958, p. 162.

¹³⁵ Orientamo-nos aqui pela colocação do problema da utilidade e da beleza na arquitetura nos sistemas de Schlegel, Schelling e Hegel conforme se encontra indicada na introdução de Tolle à tradução do capítulo sobre a Arquitetura. Cf.: TOLLE, 2008, p. 37-44.

Em sua *Doutrina da arte*, ao tratar da divisão das belas artes, Schlegel deduz uma série de gêneros artísticos cujos extremos são a matéria e o espírito e que abrange a plástica, a pintura, a dança, a música e a poesia. A esta série se somam ainda as artes que conjugam a beleza, típica das belas artes, com a utilidade, própria às artes mecânicas: trata-se, para Schlegel, da arquitetura e da oratória, nas quais o belo aparece, mas condicionado pela utilidade¹³⁶. Mas se o estatuto particular destas duas artes não era novidade – afinal, alguns anos antes Batteux já as havia classificado desta forma –, a *Doutrina da arte* de Schlegel representa outra posição intelectual, a do primeiro romantismo, que se diferencia de uma teoria como a de Batteux ao ver na arte muito mais as questões da beleza do que as da imitação da bela natureza¹³⁷. Além disso, a *Doutrina da arte* se encontra sob influência de outras premissas teóricas, com contribuição decisiva da filosofia kantiana, sobretudo da *Crítica da faculdade de julgar*, de 1790. Para a arquitetura isso resulta em que a colocação do problema da utilidade *versus* beleza se dá agora no registro da chamada conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*), objeto do breve excuro a seguir.

O conceito de fim surge na *Crítica da faculdade de julgar* na esteira da cisão entre necessidade e liberdade que Kant estabelece em seu projeto crítico, cisão esta cuja tentativa de resolução representa o núcleo de sua terceira crítica. Nesta obra, a faculdade de julgar é então apresentada como o meio de ligação entre o entendimento e a razão, entre o campo teórico e o prático. O que caracteriza a faculdade de julgar é, explica Kant, “pensar o particular como contido sob o universal”¹³⁸, um procedimento que pode ocorrer de duplo modo: quando o universal é dado e o particular deve então ser a ele submetido, tem-se a chamada faculdade de julgar determinante. Pode ocorrer, contudo, que este universal não esteja dado, mas sim o particular – neste caso, a faculdade de julgar, nomeada então reflexionante, deve ela própria buscar o universal e o faz valendo-se de um princípio, qual seja, o da finalidade da natureza. Para entender como a finalidade chega a ser este princípio, vale pensar, em primeiro lugar, a definição transcendental dos conceitos de fim e finalidade fornecida por Kant para, em seguida, considerar o propósito de seu uso na *Crítica da faculdade de julgar*. Lê-se, assim, que o fim é

[...] o objeto de um conceito quando este é considerado a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um *conceito* em relação ao seu *objeto* é a finalidade (*forma finalis*). Onde se pensa, pois não o mero conhecimento de um objeto,

¹³⁶ SCHLEGEL, 2014, p. 119-120.

¹³⁷ Todorov resume a relação entre a decadência do princípio da imitação e a ascensão do romantismo: “[...] ele [o princípio da imitação] é incompatível com o ponto de vista romântico, pois submete a obra de arte a uma instância que lhe é exterior (anterior, superior): a natureza” (TODOROV, 1977, p. 126).

¹³⁸ KANT, 2018, p. 79.

mas o próprio objeto (sua forma ou existência), enquanto efeito, como só sendo possível por meio de um conceito deste último, aí se concebe um fim¹³⁹.

Na definição de fim se articulam, portanto, conceito e objeto numa relação causal do primeiro sobre o segundo com vistas a um terceiro elemento, o fim prévio, orientando-se nesta definição – enquanto transcendental – pela possibilidade nas relações da natureza e sem recorrer a qualquer referência ao empírico. Para nossa compreensão, contudo, um exemplo da vida cotidiana pode ser oportuno para lançar luz ao texto de Kant, partindo da perspectiva de que o fim é

[...] o conceito que tem poder causal para com um objeto, na medida em que uma vontade seja influenciada pela regra intelectual e gere a forma ou a existência da coisa como seu efeito. Um objeto é *zweckmäßig*, assim, quando demonstra em sua forma uma conformidade ou adequação a um fim estipulado conceitualmente, como no caso de um automóvel, cujas partes, formas, peso etc., orientam-se aos fins de transporte, ergonomia, aerodinâmica, conforto e outros¹⁴⁰ (FREITAS, 2018, p. 63)

Com o estabelecimento desta ideia de finalidade, Kant reconhece na natureza algo que escapa à necessidade exterior causal segundo a qual os fenômenos naturais são apreendidos pelo sujeito, uma vez que, no organismo, já está presente algo de interioridade. Desta forma, se é característica da natureza uma relação causal projetada pelo entendimento e, portanto, exterior, em alguns objetos como no organismo é possível identificar um fim, o que faz ampliar aquele modo de compreender a natureza baseado nas relações causais:

A intenção de Kant é conciliar no conceito de ser orgânico uma visão mecanicista causal da natureza com uma visão finalista da mesma, na medida em que o entendimento intuitivo seria capaz de apreender no organismo não apenas o aspecto particular empírico, mas também sua ‘alma’, ou seja, sua vitalidade, como seu próprio conceito¹⁴¹.

No estabelecimento desta ideia de finalidade também está em jogo o fato de que a faculdade de julgar, sendo meio de ligação, se diferencia do procedimento das outras faculdades da alma: ela não se volta ao conhecimento, como na ação do entendimento, nem ao poder de desejar, como com a razão. Antes, por meio destes conceitos de fim e finalidade se torna possível ao nosso conhecimento refletir

¹³⁹ KANT, 2018, p. 116.

¹⁴⁰ FREITAS, 2018, p. 63.

¹⁴¹ GONÇALVES, 2001, p. 41.

sobre natureza não enquanto natureza em si, mas conforme a diversidade de suas leis particulares¹⁴²; um limite, contudo, deve ser resguardado: a finalidade da natureza é muito mais um conceito *para nós*, representado para a nossa satisfação intelectual, e não deve ser pensada como um conceito próprio, intrínseco à natureza mesma, senão como contingente em si. A partir desta ideia de finalidade Kant estrutura sua obra em duas partes: uma dedicada à faculdade de julgar estética, na qual acede ao belo e ao gosto pelo sentimento de prazer, que deriva do cumprimento de uma tarefa tal como a de encontrar, ou de modo mais preciso, de criar uma unidade na diversidade das leis empíricas da natureza; outra dedicada à faculdade de julgar teleológica. Sob este pano de fundo Kant faz suas reflexões sobre temas da estética como o gosto e o belo. Vê-se, assim, Kant fundamentar o juízo do gosto, cuja tarefa é a de julgar o belo¹⁴³, na forma da finalidade do objeto, isto é, numa finalidade sem fim. Na mesma direção também a beleza é definida como “[...] a forma da finalidade de um objeto, na medida em que é percebida nele sem a representação de um fim”¹⁴⁴.

Com sua intenção mediadora e reconciliadora, a *Crítica da faculdade de julgar* – da qual outros aspectos importantes como o gênio ou o sublime não foram aqui considerados – impactou a filosofia contemporânea e posterior a Kant de tal modo que se tornou um ponto de referência inevitável para a estética na passagem do XVIII ao XIX. Nesta tradição se inscreve a já mencionada obra de Schlegel, que absorve a perspectiva teórica kantiana, mas não a isenta de críticas: sua *Doutrina da arte* reconhece em Kant a intenção de estabelecer em seu discurso sobre a arte e sobre o belo uma relevância verdadeiramente filosófica destes temas, uma tentativa que não teria sido, porém, bem-sucedida em sua tentativa de abarcar finalidade, belo e sublime em uma só obra¹⁴⁵.

Não obstante esta crítica, a influência de Kant se faz sentir na *Doutrina da arte* já na definição de arquitetura: ali, Schlegel parte do caráter diferenciado da arquitetura como arte que, pela ação do pensamento humano, cria seus próprios objetos – as belas formas – sem reproduzir um modelo na natureza¹⁴⁶. Neste ato de criação o pensamento humano é orientado por uma finalidade, da qual se deduz a exigência de utilidade, mas também de beleza, pois essa, segundo o ensinamento kantiano, reside na conformidade a fins. Com o acréscimo da decoração, Schlegel especifica quase ao fim de seu capítulo sobre a arquitetura os três elementos constitutivos desta arte: “O primeiro aspecto na

¹⁴² KANT, 2018, p. 82.

¹⁴³ KANT, 2018, p. 99.

¹⁴⁴ KANT, 2018, p. 132.

¹⁴⁵ SCHLEGEL, 2014, p. 73.

¹⁴⁶ SCHLEGEL, 2014, p. 153.

construção é a necessidade [*Bedürfnis*], o segundo, o fenômeno da conformidade a fins, no qual reside o que é essencialmente belo, o terceiro é a decoração”¹⁴⁷. Mas como se relacionam estes elementos em sua ordem de importância – isto é, a que se refere a classificação destes elementos em *primeiro, segundo e terceiro*?

A resposta para esta questão se encontra na relação da arquitetura com a natureza. Por mais que aquela seja, como acima mencionado, criação propriamente humana que prescinde de um modelo na natureza ou da imitação objetos naturais determinados, Schlegel admite que há, sim, uma determinada imitação da natureza na arquitetura, a saber: a imitação da natureza em seu método universal¹⁴⁸. Isto se mostra à medida que a arquitetura tem por fundamento a construção mecânica e geométrica, como no reino do inorgânico – mas não se basta com estas formas e consegue progredir em sua criação para o âmbito mais livre, como o dos adornos. A orientação para a necessidade, que é suprida com êxito na arquitetura simples, das formas geométricas, passível de ser resumida à fórmula *sustentar/ser-sustentado*, está na gênese, no âmago desta arte, e é neste sentido o primeiro aspecto. A arquitetura logra, entretanto, ultrapassar esta etapa básica e, nas alusões ao orgânico, torna-se bela e chega a admitir o uso contido do ornamento. Desta forma, a mera utilidade ou necessidade é, de fato, a primeira fase da prática arquitetônica, mas não parece ser a primeira em importância, pois em seu fazer artístico a arquitetura depende de mais do que regras mecânicas, dado que há algo nela que não se deixa transmitir nos manuais: “[...] mesmo com a mais rigorosa cientificidade, [ela] é todavia uma arte que não pode ser aprendida inteiramente, e sim tem de ser exercida de maneira verdadeiramente *genial*”¹⁴⁹. Torna-se mais uma vez evidente a presença kantiana em Schlegel – desta feita, sob a figura do gênio.

A *Doutrina da arte* de August Schlegel merece ser tratada primeiro não apenas por um dado cronológico, mas sobretudo pela influência que exerce nas teorias de Schelling e Hegel. A *Filosofia da arte* de Schelling dialoga de modo notável com a obra de Schlegel, cuja ressonância se faz presente já no expediente schellingiano de descrever a arquitetura como “a forma de arte inorgânica”¹⁵⁰, fazendo reviver a tensão entre orgânico e inorgânico de base kantiana que a filosofia de Schlegel apresentava.

Que a arquitetura seja a forma de arte inorgânica se deduz, em primeiro lugar, de sua pertença segundo a teoria de Schelling à plástica – a qual é, por si, orgânica, mas já tem de possuir uma forma artística que faça o retorno ao inorgânico. O passo seguinte é considerar como é possível este retorno,

¹⁴⁷ SCHLEGEL, 2014, p. 166.

¹⁴⁸ SCHLEGEL, 2014, p. 156.

¹⁴⁹ SCHLEGEL, 2014, p. 166, *itálico nosso*.

¹⁵⁰ SCHELLING, 2010, p. 216.

que, dirá Schelling, apenas o próprio organismo pode fazer, por meio do impulso artístico que emula o impulso de formação ou de procriação. Como o organismo efetiva este retorno a partir de si e não por influências externas, surge uma identidade entre ele, enquanto organismo, e o que ele produz, o que se verifica em casos como o das abelhas ou dos pássaros, mas em sua completude mais alta na atividade humana. A relação de identidade entre o homem enquanto produtor e seu produto tem, entretanto, a particularidade de que o conceito atua como elemento de mediação, o que se reflete, na arquitetura, na produção de uma obra exterior que é bela, mas que também carrega a marca da necessidade.

É a consideração da arquitetura como forma de arte inorgânica que fornece, portanto, a transição para a controvérsia anteriormente referida entre o caráter utilitário e artístico da arquitetura. Schelling anuncia de um só golpe e de modo claro este problema e sua proposta de solução:

[...] em que medida pode se contar entre as belas-artes uma arte que, submetida à necessidade, serve a um fim exterior a ela? A bela arte é absoluta em si, portanto, sem fim externo, não é questão de necessidade. [...] A solução dessa contradição aparente é o seguinte. [...] A arquitetura [...] se tivesse como fim *meramente* a necessidade e a utilidade, não seria bela arte. Mas, para a arquitetura como bela arte, utilidade e referência à necessidade são elas mesmas somente *condição*, não princípio¹⁵¹.

Como esta passagem deixa claro, Schelling admite a presença da orientação pela necessidade e pela finalidade como um aspecto não secundário, mas que está fadado a coexistir com o outro lado da arquitetura – o propriamente artístico – até completar, na união dos dois aspectos, os critérios para que seja bela arte. Trata-se de uma espécie de jogo compulsório que Schelling formula nos seguintes termos: se há na arquitetura a finalidade, esta corresponde antes à forma na qual a arquitetura se manifesta, e não à sua essência. Ora, o destino da produção artística, para que seja bela, é conjugar forma e essência, o que implica que, para ser bela, a arquitetura tem de fazer a necessidade entrar em uma relação de indiferença com a essência. A exposição de Schelling enfatiza, assim, sob quais condições a arquitetura pode ser bela arte – e tais condições, formuladas de distintos modos, culminam na constatação de que a arquitetura deve ultrapassar, ou ao menos fazer a menção de superar, a necessidade.

Este breve panorama das teorias aqui mencionadas tencionou mostrar alguns exemplos não exaustivos de diferentes posições, oriundas de distintas áreas como a teoria da arquitetura e a estética, na discussão mais ampla sobre a arquitetura enquanto arte. A tarefa de identificar tendências pode ser perigosa, uma vez que se trata de um recorte no mar de teorias filosóficas e arquitetônicas, mas é

¹⁵¹ SCHELLING, 2010, p. 218.

possível considerar que, ao menos no período anterior ou contemporâneo a Hegel e no contexto das filosofias que também pretendiam a constituição de um sistema das artes, o aspecto utilitário da arquitetura é o elemento que precisa ser limitado em sua atuação e importância, deslocando o foco para o lado artístico – afinal, tratava-se de compor um sistema das *belas artes*. No mais, outras posições mereceriam ser mencionadas, como o funcionalismo que adentra o século XIX e XX, mas buscou-se aqui restringir os exemplos ao período contemporâneo a Hegel e às teorias anteriores que, de alguma forma, contribuem para o debate de sua época, tendo como ponto de articulação a dinâmica entre o lado artístico, o lado científico e o lado utilitário. Dado este enfoque, não deve surpreender, portanto, que aspectos relevantes de tais teorias não foram aqui contemplados como a discussão sobre a origem da arquitetura, sobre a proporção etc.

Por fim, ainda na consideração da arquitetura no sistema das belas artes, se sua inserção neste quadro das belas artes ocasionava problemas pelo seu caráter técnico-científico, mas especialmente por sua orientação pela utilidade, sua posição como arte que antecede as demais, expressa no texto de Hegel, também não passa despercebida a críticas como a de Lukács, que, dotado do repertório intelectual acumulado até o século XX, repreende na posição da arquitetura como arte primeva o duvidoso rigor histórico. “Os dados da evolução histórica real contradizem a teoria hegeliana que coloca a arquitetura nos começos da atividade artística dos homens”¹⁵², afirma Lukács, pois fenômenos artísticos como as pinturas rupestres, o ornamento ou as danças mágicas¹⁵³ eram mais primitivos que a bela arquitetura e, neste sentido, invalidariam sua indicação como arte primeva historicamente. Ora, por mais que se reconheça, como o próprio o Lukács faz, que o estatuto dos estudos arqueológicos no início do século XIX permitia ainda pouca precisão historiográfica e, sobretudo, por mais que se lembre que Hegel mesmo não tencionava uma história da arte “real”, este recurso tampouco isenta de determinar o que Hegel quer dizer com o estabelecimento da arquitetura como origem da bela arte *segundo a história e o conceito*. Uma saída é partir do que Hegel entende por origem, isto é: deve-se começar pelo *começo*.

Nas Lições de 1823, Hegel determina o começo como “o modo mais simples do Ser”¹⁵⁴ segundo a derivação conceitual presente na primeira parte da lógica. De acordo com isso, a arquitetura corresponde a este modo mais simples do Ser pois goza de uma dupla imediatez, a saber, a do material

¹⁵² LUKÁCS, 1967, p. 84.

¹⁵³ Com efeito, em sua *Doutrina da Arte* Schlegel confere à dança certa primazia: “a arte da dança deve ser observada como a mais originária dentre as artes representativas visíveis” (SCHLEGEL, 2014, p. 117).

¹⁵⁴ *VuPhK 1823*, p. 207.

dado e a de uma necessidade primeva subjetiva: “ambos partem do ser simples como da natureza imediata: da necessidade natural e do material imediatamente encontrado”¹⁵⁵. Neste sentido, nas Lições de 1828/29 é reiterado que o início se dá com o imediato, que é, também, o exterior¹⁵⁶, de modo que se torna muito coerente que o começo da arte seja pela arquitetura, intitulada justamente a “arte no exterior”. Esta relação com a exterioridade Hegel estabelece já ao descrever, na introdução da *Estética*, a razão e o modo de ser da arquitetura:

Sua tarefa consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito. Seu material é o próprio elemento material [*Materielle*] em sua exterioridade imediata enquanto massa mecânica pesada, e suas Formas permanecem as da natureza inorgânica, ordenadas segundo as abstrações simétricas do entendimento¹⁵⁷.

Esta caracterização fornece uma série de informações essenciais: ela delimita a atividade arquitetônica e sua finalidade em vista do espírito, além de identificar seu material e o arranjo formal que ela emprega. De acordo com isso, a bela prática arquitetônica tem início com a configuração da natureza inorgânica exterior, que determina também as formas conferidas ao elemento sensível da obra. Dos diferentes modos de lidar com esta exterioridade substancial à arquitetura se originam os distintos estágios desta arte: Hegel explica que, na arquitetura,

[...] as diferenças essenciais consistem em se este exterior alcança o seu significado em si mesmo [*an sich selbst*] ou se é tratado como meio para uma finalidade diversa a ele mesmo ou se se mostra nessa funcionalidade [*Dienstbarkeit*] ao mesmo tempo como autônomo¹⁵⁸ (Arq., p. 96).

Disto resulta a divisão da arquitetura em *arquitetura simbólica, clássica e romântica* como momento em que os diferentes modos de relacionar forma e conteúdo – as formas de arte simbólica, clássica e romântica, no vocabulário hegeliano – encontram expressão neste gênero artístico determinado.

Nesta breve introdução à caracterização da arquitetura no sistema das artes de Hegel já se nota a predominância do aspecto da exterioridade, também nomeado sob a forma de natureza exterior inorgânica. Assim, antes mesmo de analisar mais detidamente a atividade arquitetônica e seus

¹⁵⁵ HEBING, 2016, p. 109.

¹⁵⁶ *VzÄ 1828/1829*, p. 108.

¹⁵⁷ *CE I*, p. 97.

¹⁵⁸ *Arq.*, p. 96.

diferentes aspectos fenomênicos, é necessário elucidar o que Hegel entende por natureza inorgânica exterior e por que a arquitetura deve começar desta forma.

2.3. Natureza inorgânica exterior e o ponto zero da arquitetura

*A natureza por si não é habitável. Construir a habitabilidade da natureza é a questão da arquitetura [...]*¹⁵⁹.

Na linguagem corrente, *inorgânico* significa aquilo que não tem vida, que é inanimado, atribuído em geral aos minerais¹⁶⁰. Da mesma forma que esta definição tem seu pressuposto – a saber, o orgânico, em face do qual o inorgânico se forma como oposto – também em Hegel o inorgânico implica um esclarecimento preliminar: o do conceito de natureza.

Tema que desperta o interesse de Hegel por grande parte de sua produção¹⁶¹, a natureza é

¹⁵⁹ Entrevista de Paulo Mendes da Rocha por ocasião da homenagem na Casa da Arquitectura, em Matosinho, Portugal. 30 de setembro de 2018, disponível em <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/30-set-2018/paulo-mendes-da-rocha-a-arquitetura-e-construir-a-habitabilidade-da-natureza-9923818.html>

¹⁶⁰ Este uso de inorgânico como inanimado, oposto ao que é orgânico, ao que tem vida, em geral pensado no caso dos minerais parece já existir na época de Hegel, como se nota nas menções ao termo presentes em Goethe, a respeito da discussão sobre o emprego da palavra *anorgisch* em lugar de *anorganisch*, como se encontra em Schelling: “Von organisch kann der Gegensatz nur unorganisch heißen, oder wenn die Verneinung ebenfalls griechisch sein soll, a. (ἀνόργανος)”, in *Literatur. Beiträge zur Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung und Älteres. 1787-1807. Abt. I, Bd. 40, p. 189-190*. Da mesma forma, em seu diário Goethe menciona investigações da *Naturforschende Gesellschaft* sobre o orgânico, enquanto as sobre o inorgânico eram concedidas à sociedade de mineralogia. Cf. *Goethes Tagebücher 5. Band (1813-1816). Abt. III, Bd. 5, p. 1-317*.

¹⁶¹ Rosenkranz (1979, p. 13) defende que a filosofia da natureza já está presente na produção de Hegel antes mesmo de sua estadia em Jena durante a qual, por volta de 1803/1804, Hegel trabalha na ideia de um sistema especulativo da filosofia. Cf. HEGEL, *Gesammelte Werke 6. Das System der speculativen Philosophie. Fragmente aus Vorlesungsmanuskripten zur Philosophie der Natur und des Geistes (1803/1804)*. A natureza figura como tema de investigação também nas versões da *Enciclopédia* de 1817, 1827 e 1830, bem como nas *Lições sobre a filosofia da natureza* na Universidade de Berlim, ministradas em 1819/1820, 1821/1822, 1823/1824, 1825/1826 e 1828. Por motivos distintos dos da estética, a Filosofia da Natureza de Hegel também apresenta suas controvérsias. De princípio já é possível indicar que o caráter árido desta investigação não facilita a leitura; ao lado disso, consta o fato de que a filosofia da natureza de Hegel foi menosprezada, tratada como desatualizada à luz da ciência moderna. Alguns comentários buscaram, contudo, fazer justiça à filosofia da natureza hegeliana. Wandschneider admite que há equívocos inegáveis na filosofia da natureza de Hegel, mas estes teriam resultado da complexa articulação sistemática de sua teoria: sendo a filosofia da natureza a sucessora da lógica na *Enciclopédia*, a lógica lhe serve como substrato e os fenômenos naturais são compreendidos à luz do desenvolvimento do conceito; o resultado disso é uma tentativa de aplicar aos fenômenos científicos uma interpretação especulativa que por vezes não se sustenta, contudo, face ao progresso do saber empírico (WANDSCHNEIDER, 1982, p. 38). Além disso, parte do problema residiu na tentativa de Hegel introduzir no seu sistema fenômenos que, pelo caráter de descoberta recente em sua época, ainda não haviam alcançado um estatuto teórico suficiente (HÖSLE, 2007, p. 314). Em relação a isso, Hösle defende que parte de tal avaliação que menospreza a filosofia da natureza hegeliana foi devida à ausência de leituras que dominassem, ao mesmo tempo, a filosofia hegeliana e o conhecimento científico não só da época atual, mas da época de Hegel – conhecimento sobre o qual Hegel teria um espantoso domínio. Ao optar por ignorar esta parte do sistema, certos êxitos da filosofia de Hegel foram, na leitura de Hösle, negligenciados pelos comentadores: em primeiro lugar, que “a

definida na *Enciclopédia* como “a ideia na forma do ser-outro”¹⁶², “a ideia na forma da alteridade”¹⁶³ ou “o negativo da Ideia”¹⁶⁴, formulações que evidenciam o vínculo com a Ideia como uma característica essencial da natureza. De fato, a propósito do Ideal foi mostrado que a Ideia exerce a partir de si seu movimento; nisto, de sua existência primeira nas determinações do pensamento compreendidas na lógica, a Ideia engendra por sua própria atividade o seu Outro. Este ato é a posição da Ideia como exterioridade, ato no qual a natureza surge como seu negativo, mas também como seu modo de se manifestar na realidade. A natureza representa assim a “existência material”¹⁶⁵ da Ideia.

Uma vez posta como a Ideia na exterioridade, a natureza em Hegel se caracteriza por sua *concepção sistemática*: a despeito das diferenças na divisão e nos termos componentes¹⁶⁶, subjaz às variadas formulações hegelianas da natureza a orientação segundo a qual ela é definida como um sistema¹⁶⁷. Em sua apresentação da natureza na *Enciclopédia*, Hegel retrata esta organização como um sistema de graus cujo motor de progressão é menos empírico que dialético e, de acordo com isso, não linear¹⁶⁸. Sendo dialético, o início se dá com o movimento do conceito de pôr a si caracterizado como uma “exteriorização, sair, vir-para-fora”¹⁶⁹, numa progressão do conceito – e, conseqüentemente, do sistema de graus que é a natureza – que começa pela exterioridade e segue rumo à interioridade. Assim, Hegel chega à divisão da natureza em três estágios que atribui a três campos: a matéria em suas relações ideais e reais na mecânica; a individualidade em sua posição primeira na realidade com a física; a subjetividade e individualidade essente na orgânica, que culmina no ser psíquico.

Tal divisão traz à luz a riqueza do conceito de natureza hegeliano que propõe um desenvolvimento desde as primeiras manifestações mais elementares até formas mais complexas sob a tendência de uma coerência e idealização crescente. Esta concepção Wandschneider¹⁷⁰ nomeia holística, idealista-objetiva ou global, pois em contraposição a uma teoria fundada num dualismo tal como a

transposição do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo fundava-se na convicção da possibilidade de uma filosofia a priori da natureza” (HÖSLE, 2007, p. 311-312) e nisto Hegel teria sido bem-sucedido. Em segundo lugar, desconsidera-se também a literal centralidade da filosofia da natureza, uma vez que “o espírito é essencialmente mediado pela natureza” (HÖSLE, 2007, p. 312).

¹⁶² *ENC II*, §247.

¹⁶³ *ENC II*, §247.

¹⁶⁴ *ENC II*, §248.

¹⁶⁵ ROSENKRANZ, 1979, p. 17.

¹⁶⁶ Nas abordagens iniciais de Hegel como as dos Fragmentos de Jena, a natureza era tratada em termos de uma divisão dúplici em sistema solar e terrestre; nos trabalhos posteriores esta divisão se reconfigura em um sistema tríplice de graus ou reinos cujos componentes se modificam entre a *Enciclopédia* de 1817 e as posteriores.

¹⁶⁷ ROSENKRANZ, 1979, p. 17.

¹⁶⁸ HÖSLE, 2017, p. 324.

¹⁶⁹ *ENC II*, §251.

¹⁷⁰ WANDSCHNEIDER, 2012, p. 7 et seq.

cartesiana, Hegel, por sua vez, pensa um grau de conexão entre a natureza e a mente enquanto ser psíquico. Ancorado na lógica, este grau de conexão se dá como uma passagem, um desenvolvimento gradativo da natureza ao espírito:

O espírito não vem de fora da natureza. Ele emerge dela, quando a natureza se desenvolve desde suas formas mais simples até as estruturas mais e mais complexas, até a vida e, finalmente, até a alma natural. Dessa ergue-se o espírito, por tomar conhecimento de si mesmo. O espírito eleva-se sobre o meramente natural, ele transforma a natureza, ele a suprassume¹⁷¹.

Portanto, no próprio ser da natureza é latente uma relação com o espírito. Com efeito, à medida em que natureza e espírito compõem a chamada filosofia real, eles partilham da determinação comum de expressar a ideia em sua existência exterior; a diferença reside no *medium*, que na natureza é o da exterioridade, enquanto no espírito é o da consciência¹⁷². Neste sentido, enquanto a expressão da Ideia no espírito é captada e configurada, a exemplo do que ocorre na arte, a natureza se restringe a ser só manifestação da Ideia¹⁷³. Para tal relação entre natureza e espírito Hegel chama atenção na *Estética*:

A natureza, perante o espírito absoluto, não se situa nem como tendo valor idêntico nem como fronteira, mas mantém a posição de ser posta por ele [...]. Ao mesmo tempo, o espírito absoluto somente pode ser apreendido como atividade absoluta e, com isso, como diferença absoluta de si em si mesmo. Este outro que ele distingue de si é, sob certo aspecto, justamente a natureza¹⁷⁴.

Nesta passagem, a conexão natureza-espírito se cumpre à medida que as formas ganham em idealidade. Com efeito, segundo Hegel a idealidade já estaria inscrita na própria natureza como *telos*, mas um *telos* que se dá no quadro do processo categorial, conceitual, e não da própria marcha natural¹⁷⁵.

¹⁷¹ UTZ, 2010, p. 13.

¹⁷² *VuPhK 1823*, p. 12.

¹⁷³ Natureza e espírito apresentam a existência [*Dasein*] da ideia; arte, religião e filosofia a apreendem e a configuram novamente. Sobre isso, também Oliveira, 2010, p. 12: “a natureza e o espírito finito são assim duas formas de apresentação de sua existência, suas configurações reais e a arte, a religião e a filosofia suas diferentes formas de captação”.

¹⁷⁴ *CE I*, p. 108.

¹⁷⁵ Note-se, contudo, que na passagem da ideia lógica à natureza, dá-se a manifestação da ideia na finitude. É importante ter isto em vista pois, na dimensão da finitude, a natureza se encontra limitada; neste sentido, a progressão que Hegel destaca na natureza é devida ao conceito, e não evolutiva, no sentido darwiniano. Segundo Wandschneider, embora Hegel considere que estes níveis que compõem a natureza estejam em conexão, não há uma evolução das formas, pois considerando a lógica categorial, o que vem à tona já estava no conceito: “Este veredito baseia-se na visão ‘categorial’ do desenvolvimento, segundo o qual este mesmo desenvolvimento favorece apenas o ‘conceito’, ao tornar manifesto aquilo ‘que em si mesmo já está lá’ (8.308, seguintes e adendo); enquanto que na esfera do ser há apenas uma transição a outro.” (WANDSCHNEIDER, 2012, p. 13). Não se dá, portanto, um desenvolvimento efetivo, real, das espécies. Embora natureza e espírito sejam, ambos, formas de apresentação da ideia, as diferenças nestas formas de apresentação persistem: “A natureza é o eterno retorno do

Assim, em Hegel, há um desenvolvimento categorial resultante do processo dialético subjacente que conduz a natureza de suas formas primárias ao ser psíquico, num movimento em que o conceito aos poucos torna manifesto o que está em si. Logo, o conceito não pode ser dissociado do que se manifesta cada vez mais materialmente na natureza: “O conceito, que segundo a visão idealista-objetiva é subjacente à totalidade do Ser-da-natureza, aparece no organismo na forma real”¹⁷⁶, e nesta relação as configurações da natureza representam um importante aspecto do conceito: “as figuras da natureza são apenas figuras do conceito, mas no elemento da *exterioridade*”¹⁷⁷. A exterioridade é, portanto, representativa da natureza pelo próprio modo de ser desta e pelo movimento do conceito que, lançado no mundo, parte da dimensão real.

Nesta concisa apresentação do sistema da natureza hegeliano ainda não ficou claro, entretanto, onde está localizada a natureza inorgânica. De fato, ao buscar por menções de Hegel à natureza inorgânica se encontram alguns resultados em diferentes pontos de seu sistema e de sua trajetória intelectual. Na *Enciclopédia* de 1817 consta que a natureza inorgânica é o “[...] fora-um-do-outro real, o ser-aí (*Dasein*) particular ou material”¹⁷⁸, distinto por um lado, das formas ideais do ser-fora-de-si, isto é, do espaço e tempo da matemática, e, por outro lado, das formas viventes reais, da natureza orgânica. Neste sentido se falaria da física do inorgânico, que antecederia a física do orgânico¹⁷⁹. Já na *Estética* de 1820/1821, ao tratar da diferença entre o belo natural e o belo artístico Hegel apresenta a natureza inorgânica como um negativo, como o elemento que firma oposição: ela é a exterioridade em relação ao vivente, a planta em relação ao animal¹⁸⁰. Desta mesma forma, nas Lições de 1826 a natureza inorgânica surge como o elemento de diferença, o que faz fronteira a todo ser vivente – inclusive ao Ideal¹⁸¹. Esta acepção também é semelhante à que aparece na *Enciclopédia* de 1830 segundo a qual, a partir da compreensão da natureza como sistema de graus no qual cada estágio é a verdade e a unidade concreta do anterior, o grau mais desenvolvido contrapõe os anteriores a si “como sua natureza inorgânica”¹⁸². Disto decorre a afirmação de Hegel de que “o inorgânico são as potências

mesmo, o espírito é, ao contrário, essencialmente progresso no tempo, história, de tal modo que a historicidade é uma dimensão constitutiva do espírito enquanto tal” (OLIVEIRA, 2010, p. 20).

¹⁷⁶ WANDSCHNEIDER, 2012, p. 12-13.

¹⁷⁷ *ENC*, 376, itálico nosso.

¹⁷⁸ *ENZ 1817*, §197.

¹⁷⁹ HÖSLE, 2017, p. 342.

¹⁸⁰ *VuPhK 1820/1821*, p. 35-36.

¹⁸¹ *PhK 1826*, p. 175.

¹⁸² *ENC* §252.

contra o individual, o subjetivo”¹⁸³, e a natureza inorgânica figura como o modo de ser dos graus que se opõem ao estágio superior.

Parece haver então duas dimensões na definição de *natureza inorgânica* ou de *inorgânico*. Na primeira delas, contida na *Enciclopédia* de 1817, natureza inorgânica é o fora-um-do-outro real, termo médio entre a matemática e a física orgânica – e com isso a natureza inorgânica é alçada ao status de um momento do sistema, a saber, ao estágio intermediário da natureza que corresponde à física inorgânica e que abrange a mecânica, a física elementar e a física individual. Este momento da física inorgânica se configura como uma “passagem da idealidade à realidade, da abstração para o ser-aí (*Dasein*) concreto”¹⁸⁴: trata-se da passagem da matemática, em que figuravam os conceitos de espaço e tempo, para o estágio da física, que, enquanto reino do inorgânico, compreende o lado real, expresso na matéria e em suas modificações.

É sabido, contudo, que a *Enciclopédia* de 1817 foi modificada por Hegel em suas versões posteriores. A matemática não pertence às versões de 1827 e 1830¹⁸⁵ nas quais as determinações ideais do espaço e do tempo são então integradas à seção inicial da mecânica, que compreende ainda os processos da matéria na mecânica finita e absoluta. Transpondo aquela definição primeira de inorgânico como o “[...] fora-um-do-outro real, o ser-aí (*Dasein*) particular ou material”¹⁸⁶ para a filosofia posterior de Hegel, o inorgânico se localizaria então na *Enciclopédia* de 1830 no que são as seções B e C da mecânica, que tratam da matéria, mas não mais no nível intermediário do sistema da natureza.

Na outra compreensão, o inorgânico representa meramente o lado da incompletude, das determinações que foram suprimidas na unidade concreta do grau atual e que se voltam contra o orgânico. Natureza inorgânica surge então como um elemento de fronteira, de antítese, aquilo contra o qual algo é oposto, um elemento cuja existência se dá mais pela função de oferecer resistência do que enquanto um grau por si mesmo. Esta definição está presente tanto na *Estética* de 1820/21 e na de 1826 quanto na *Enciclopédia* de 1830.

Considerando estas duas interpretações sobre o inorgânico em Hegel, natureza inorgânica é então matéria – seja inerte, seja em movimento – que é o termo de oposição ao orgânico. De acordo

¹⁸³ ENC, §252.

¹⁸⁴ ENZ 1817, § 204.

¹⁸⁵ A divisão das disciplinas da *Enciclopédia* de 1817 em matemática, física inorgânica e física orgânica é substituída nas edições posteriores pela tríade mecânica, física e orgânica. Sobre o problema da inclusão da matemática, cf. HÖSLE, *O sistema de Hegel*, pp. 326-332.

¹⁸⁶ ENZ 1817, § 197.

com isso, afirmar que a arquitetura configura a natureza inorgânica significa que ela tem de trabalhar com a matéria – uma conclusão menos óbvia do que pode parecer à primeira vista, como se verá mais à frente, ao tratar das relações da materialidade na arquitetura.

Antes disso, vale reforçar que a atribuição da tarefa de configuração do inorgânico à arquitetura se justifica pela posição desta arte como primeira figura do Ideal na realidade: Hegel afirma que, enquanto sujeito espiritual, o que o Ideal tem à frente de si é uma natureza inorgânica como “[...] uma envoltura exterior”, mas que deve ser considerada em sua relação com o espírito; conseqüentemente, “este entorno, [para] que ele seja digno do Ideal, precisa ser ele mesmo belo”¹⁸⁷. Assim, a prática arquitetônica consiste na conformação do inorgânico, que lhe está imediatamente oposto enquanto exterioridade material, e na subsequente adequação deste entorno ao espírito. Como visto na definição de arquitetura, este processo de configuração da natureza inorgânica não se esgota em si, no propósito de mero uso destes elementos materiais naturais, mas sim tem em vista a transformação deste material em uma configuração adequada ao espiritual. Assim, participam da arquitetura dois pólos em tensão: o ideal, que é o elemento próprio da arte e pertence ao lado do espírito, e a exterioridade e materialidade, que pertencem ao lado da natureza. Ora, como estes últimos não concernem propriamente ao campo do espírito, sua presença na arquitetura tem implicações na consideração da estética hegeliana.

Estas implicações se evidenciam na interpretação que se habituou a fazer da arquitetura como uma arte de menor importância no sistema estético de Hegel. Tal perspectiva supõe que os gêneros artísticos da arquitetura, escultura, pintura, música e poesia na estética hegeliana estejam organizados numa espécie de escala de valores partindo do maior grau de participação da matéria até a dissolução desta a favor do domínio do espiritual e da idealidade. Neste sentido, comentários mencionam uma hierarquia entre as artes particulares em Hegel¹⁸⁸ na qual a arquitetura corresponderia à arte em certo sentido “menos espiritualizada”¹⁸⁹, uma leitura iniciada já com a edição de Hotho de 1835 para os *Cursos de Estética*, na qual de fato se fala de um movimento de maior espiritualização ao longo da abordagem de Hegel sobre a arte¹⁹⁰. Na esteira desta presumida classificação hegeliana das artes a arquitetura, que pelo seu aspecto utilitário já fora questionada por muitas teorias em seu pertencimento às belas artes, acabou se tornando um objeto de menor interesse nas leituras sobre a estética hegeliana

¹⁸⁷ *PdK 1826*, p. 175.

¹⁸⁸ FOSTER, 2017, p. 174.

¹⁸⁹ GONÇALVES, 2001, p. 91.

¹⁹⁰ SHIKAYA, 2008, p. 229.

pois, dada sua materialidade, teria menos a contribuir para a Ideia¹⁹¹.

Diante deste rebaixamento sofrido pela arquitetura nas leituras da estética de Hegel a partir da premissa de uma desmaterialização (*Entmaterialisierung*) da obra de arte ao longo do sistema hegeliano, surge como necessário esclarecer o que é a matéria e qual sua relação com a obra artística, para daí entender se – ou em que medida – o aspecto material é realmente o fundamento último da arquitetura ou o seu diferencial em relação às demais artes.

2.4. A materialidade da arquitetura: o espaço

*essa ideia
ninguém me tira
matéria é mentira*¹⁹²

O fenômeno da matéria é abordado em toda sua complexidade na filosofia da natureza da *Enciclopédia*. Este tratamento abarca desde a mecânica finita – na qual se apresenta a matéria inerte, que recebe o movimento de fora, em suas determinações tais como o choque e a queda – até a mecânica absoluta – que trata da matéria que experiencia o movimento por si, a matéria livre. Contudo, não se pode perder de vista aquilo que forma o início do tratamento da matéria: como o próprio Hegel reconhece, “muitas vezes se começou com a matéria e se considerou depois espaço e tempo como formas da matéria. O certo aí está em que a matéria é o real em espaço e tempo”¹⁹³. Isto significa que a matéria remete ao início da filosofia da natureza realizado pelo espaço e pelo tempo, sobretudo ao primeiro, pois anterior à progressão que a matéria adquire nas figuras posteriores, está a sua fundamentação no espaço, como se conclui da seguinte definição de Hegel: “A matéria é a primeira realidade, o em-si essente ser-para-si; ela não é apenas um ser abstrato, mas positivo subsistir do espaço, porém, como excluindo outro espaço. [...] A matéria é relação excludente consigo e com isso é o

¹⁹¹ Neste sentido, cf. HEBING, 2016, p. 107, que aponta a pequena presença de artigos, seja em alemão ou em inglês, sobre o tema da arquitetura em Hegel em comparação com os escritos a respeito das demais artes particulares. Também Hebing relata que a arquitetura, até Hegel, não fora tratada como objeto da filosofia, mas sim apenas no âmbito de doutrinas arquitetônicas ou da história da arte (HEBING, 2016, p. 106).

¹⁹² LEMINSKI, 2013, p. 322.

¹⁹³ ENC, §261.

primeiro limite real no espaço”¹⁹⁴. Nesta direção, Hegel reforça a prioridade conceitual¹⁹⁵ do espaço em relação à matéria: “A matéria enche o espaço, [isto] nada mais significa senão que ela é um limite [fronteira] real no espaço, porque ela como ser-para-si é exclusiva, o que o espaço como tal não é”¹⁹⁶. Deste modo, o exame da matéria mostra que seu fundamento primeiro é o espaço, a partir do qual ela se desenvolve.

Com efeito, o papel fundamental desempenhado pelo espaço é visível já em sua posição de primeira determinação abordada na filosofia da natureza, mas para bem entender a localização do espaço nesta parte da filosofia hegeliana, é preciso dar um passo atrás e reconstituir como ele se origina a partir da natureza. Afinal, como mencionado anteriormente, a filosofia da natureza de Hegel se orienta pelo movimento do conceito, que também guia, portanto, a introdução do espaço como primeira figura da natureza.

Após percorrer o caminho apresentado na Lógica que vai do ser puro à Ideia absoluta, a Ideia tenciona ultrapassar a determinação em que se encontra, que é a do lógico. Por isso, em seu movimento de superação a Ideia se direciona para a esfera do fora-do-lógico (*Außerlogisch*)¹⁹⁷ e se mostra em seu ser na forma da exterioridade. Ora, mas a exterioridade é o modo da natureza: como afirma Hegel, “a exterioridade constitui a determinação, na qual ela [a ideia] está como natureza”¹⁹⁸. Assim, a natureza se origina como “negação da idealidade das categorias lógicas”¹⁹⁹ e resulta como o ser-outro da Ideia na exterioridade.

Contudo, esta saída da Ideia para a exterioridade tem seus efeitos. A primeira consequência deste processo é que o ser, ao se mostrar na forma da exterioridade, é “ser dilacerado em si”²⁰⁰ e por isso ser-fora-um-do-outro (*Außereinandersein*). Esta primeira determinação, a do *fora-um-do-outro*, é o que resulta então da entrada da Ideia na realidade, na exterioridade do mundo sensível. Hegel ressalta que “nesta exterioridade têm as determinações de conceito a aparência de um subsistir indiferente e da

¹⁹⁴ ENC, §261.

¹⁹⁵ Hösle reitera a importância de diferenciar entre desenvolvimento conceitual e desenvolvimento cronológico quando se trata da filosofia hegeliana: “está claro que o tempo e a matéria, por exemplo, não devem estar, em um sentido cronológico, atrás do espaço e do movimento (2007, p. 347)”. Antes, o que se quer dizer como uma “prioridade conceitual” como a do espaço em relação à matéria é que “faz parte do conceito de algumas (mas não de todas) entidades pressupor realmente outras” (2007, p. 348).

¹⁹⁶ ENC, §263.

¹⁹⁷ WANDSCHNEIDER, 1982, p. 24.

¹⁹⁸ ENC, §247.

¹⁹⁹ HÖSLE, 2007, p. 332-333.

²⁰⁰ WANDSCHNEIDER, 1982, p. 24.

singularização de umas diante das outras”²⁰¹. Isto é: nesta primeira aparição da natureza está contida uma multiplicidade, a ser entendida como o ser-fora-um-do-outro enquanto ser um-ao-lado-do-outro espacial. Aqui, tal como na lógica, a primeira categoria é o Ser, esta “imediata ausência de relação, indeterminidade indiferenciada, generalidade não especificada”²⁰² e por isso a determinidade primeira da natureza também tem de ser uma universalidade abstrata sem mediação. Exterioridade, universalidade imediata sem diferenciação: estas são os aspectos que caracterizam a natureza em seu início e que se encontram em uma figura: no espaço. O espaço é, assim, a figura primeira na filosofia da natureza hegeliana e, por resultar do movimento do conceito anteriormente descrito, é definido como

[...] a abstrata universalidade de seu ser-fora-de-si, a equivalência dele sem mediação [...]. Ele [o espaço] é o totalmente ideal ao lado-um-do-outro, porque é o ser-fora-de-si e simplesmente contínuo, porque este fora-um-do-outro ainda é totalmente abstrato e não tem em si nenhuma diferença determinada²⁰³.

Ora, como Hegel não foi o primeiro a tratar do tema do espaço, era inevitável localizar sua discussão dentro da tradição. Neste sentido, Hegel mobiliza a definição kantiana do espaço como forma pura da intuição sensível, contida na estética transcendental da *Crítica da Razão Pura* (B 37), e ressalta nesta interpretação suas falhas e acertos: é correto considerar que o espaço seja uma forma *enquanto abstração*, mas não que seja subjetivo²⁰⁴. Da mesma forma, Hegel critica o espaço absoluto e, contra Newton, afirma o espaço como relativo. Por fim, também o espaço na definição de Leibniz como “ordem das coisas”²⁰⁵ é rejeitado, pois excluídas as coisas em suas relações, o espaço permaneceria. Sobretudo neste último argumento se reforça a posição fundamental do espaço: como defende Hösle, pode-se interpretar esta rejeição ao espaço leibniziano “[...] como se Hegel, contra Leibniz, pretendesse sustentar que o conceito de espaço deve ser abordado antes do conceito de matéria e, nesse sentido, não é redutível a ele”²⁰⁶.

Mas o procedimento de Hegel ao tratar do espaço não era meramente negativo; pelo contrário, encontra-se ali um conceito propositivo de espaço que tem na derivação da Ideia absoluta um traço

²⁰¹ ENC, §248.

²⁰² HÖSLE, 2007, p. 333.

²⁰³ ENC, §254.

²⁰⁴ Para Hegel, há que se distinguir *espaço* e *tempo* – que são abordados na filosofia da natureza – da *intuição de espaço e tempo*, fenômenos que ele aborda na Psicologia da *Enciclopédia* (HÖSLE, 2007, p. 333).

²⁰⁵ ENC, § 254.

²⁰⁶ HÖSLE, 2007, p. 334.

distintivo. Assim, não obstante sua apresentação na dimensão da natureza, o espaço ainda se mostra como determinação ideal; ele é o ideal ao lado-um-do-outro e, neste sentido, é contínuo, homogêneo²⁰⁷. É fato, porém, que o espaço como grandeza contínua deve ser entendido em um sentido específico: a continuidade espacial “não é meramente exterioridade contínua, amorfa falta de estruturação. Por ser constituído pela ideia absoluta, mesmo nele [no espaço] enquanto estágio inferior da natureza age a estrutura triádica do conceito”²⁰⁸. Esta estrutura triádica do conceito se expressa no espaço na forma das três dimensões²⁰⁹, de modo que Hegel justifica a tridimensionalidade espacial não pelo próprio espaço, mas sim pelo movimento do conceito. Por isso Hegel afirma que o espaço mesmo não possui diferenças determinadas; antes, o que há são diferenças classificadas por Hegel de qualitativas²¹⁰ – pois resultam, elas mesmas, em espaço – e que se mostram na dedução imanente da tridimensionalidade espacial a partir do ponto

Ao colocar um ponto no espaço, este ponto, que é a negação do espaço, é também ele espacial; da mesma forma a negação do ponto, que se mostra como a linha, é o ser-espacial do ponto; e até mesmo a negação da negação, isto é, a negação da linha, também é espacial: é a superfície. Na superfície total se encontra acolhido o momento negativo como a superfície que encerra (*umschließende Oberfläche*) e, por fim, o espaço singular. Esta espécie de dialética do espaço Hegel resume na tentativa de se estabelecer um “aqui”, um ponto no espaço: “o ‘aqui’ tem nele mesmo, de novo, um sobre, um sob, um à direita, um à esquerda”²¹¹. Nisto se baseia sua afirmação da continuidade e da infinitude do espaço: mesmo que se tente estabelecer um último “aqui”, o mais distante possível, sempre haverá a possibilidade de um “aqui” posterior.

Apresentada desta forma, a fundamentação do espaço segundo o desenvolvimento do conceito aparenta ser um raciocínio elaborado por Hegel com grande precisão sistemática, mas este procedimento não é isento de falhas. Isto porque a lógica começa com a qualidade, enquanto o espaço, como figura inicial da filosofia da natureza, é dito por Hegel pura quantidade²¹²; com isso se instaura uma discordância na alegada correspondência entre filosofia real e lógica. Hegel tenta explicar esta desarticulação recorrendo ao fato de que, apesar do paralelo entre lógica e filosofia da natureza, estas são áreas distintas e ocupam uma ordem distinta no sistema; neste sentido, o espaço não deve ser

²⁰⁷ TAYLOR, 2012, p. 355.

²⁰⁸ HÖSLE, 2007, p. 339.

²⁰⁹ ENC, §255.

²¹⁰ ENC, § 256.

²¹¹ ENC § 254.

²¹² ENC § 254.

[...] apenas esta [quantidade] com determinação lógica, mas como sendo imediata e exterior. - A natureza por isso não começa com o qualitativo, mas com o quantitativo, pois sua determinação não é, como é o ser lógico, o abstratamente primeiro e imediato, mas essencialmente o já em si mediato, ser-exterior e ser-outro²¹³.

Com esta explicação baseada nas diferenças entre a lógica e a natureza Hegel dá o problema por encerrado. Ora, mas de acordo com um tal argumento, sempre poderia haver dissonâncias entre a lógica como o primeiro momento e a filosofia da natureza, de modo que pensar uma correspondência resultaria quase arbitrário. Höhle admite que, nesta problemática, há duas saídas possíveis: ou se considera que a ordem da natureza (quantitativo antes do qualitativo) esteja errada, ou que o erro reside na ordem da lógica (qualidade antes da quantidade). Seu partido é pela imprecisão da ordem na lógica²¹⁴), uma vez que a tradição filosófica já considerava que se iniciava com a quantidade, seguindo uma consideração platônica de que o quantitativo-matemático precede o qualitativo-físico. Além disso, segundo Höhle as determinações quantitativas não se opõem umas às outras nem têm um “mais” ou “menos”, enquanto na qualidade há esta possibilidade de oposição e de determinação gradual. Na quantidade a diferenças importam menos que na qualidade, de modo que a quantidade é mais afim à identidade, a qualidade à diferença. Considerando esta proporção, a qualidade teria de ser abordada depois da quantidade. Ao argumento de Höhle pode-se, contudo, objetar que à lógica não cabe algo como uma “aplicação” à filosofia da natureza e que este descompasso se explica pela natureza própria de cada um destes momentos da filosofia de Hegel.

A despeito desta desarticulação entre lógica e a filosofia da natureza na exposição do espaço, a abordagem de Hegel prossegue. Partindo da afirmação inicial de que o espaço não tem em si diferenças determinadas dá-se a introdução de uma nova figura: o tempo. O tempo deriva necessariamente da insuficiência do espaço, que, por ser pura positividade²¹⁵, não consegue dar, por si, um negativo; nem mesmo no ponto, que seria descrito a princípio como o negativo, essa negatividade não se completa, pois o ponto também é; o tempo, em relação ao espaço, não é. Assim, o tempo se opõe ao espaço como sua negação até que ambos entrem em união gerando um terceiro, o lugar, descrito como o espaço no agora, no momento atual. Neste estágio, a sucessiva aparição e desaparecimento do espaço no tempo

²¹³ ENC, § 254.

²¹⁴ HÖSLE, 2007, p. 336.

²¹⁵ HÖSLE, 2007, p. 342.

instaura a figura do movimento, que é “o passar de tempo para espaço e vice-versa”²¹⁶. Já a negação disto, que Hegel descreve como “a relação de espaço e tempo como repousante identidade”²¹⁷ é o que define, por fim, como a matéria. Retornou-se, com isso, ao estágio da matéria, que torna real, concreto, algo que lhe é precedente. A matéria é o momento do real do espaço, e do espaço à matéria dá-se uma progressão do abstrato ao concreto. Ela preenche, conforma, “encarna”, limita o espaço. Se o espaço era definido em termos de ser-fora-de-si da natureza enquanto universal abstrato, a matéria é essencial para sua determinação como concreto: “O espaço só se torna concreto quando ele é pensado de modo dimensional como relação de lugares e com isso preenchido com matéria ou ocupado por um corpo”²¹⁸.

Esta investigação, que se moveu nos limites da filosofia da natureza de Hegel, mostrou que o espaço é o fundamento primeiro da matéria e, neste sentido, a antecede conceitualmente. Deve-se, agora, questionar: como se coloca a questão da matéria para a obra de arte, em especial, para a arquitetura? Encontra-se também ali o espaço como fundamento primeiro da matéria?

Neste ponto, em primeiro lugar é pertinente retomar a explicação do próprio Hegel acerca da especificidade da materialidade da obra de arte em geral, bem como de sua necessidade e limitação:

[...] o sensível decerto tem de estar presente na obra de arte, mas somente deve aparecer como superfície e aparência do sensível. Pois, o espírito não busca no sensível da obra de arte [...] a materialidade (*Materiatur*) concreta [...]. O que ele quer é presença sensível que, mesmo devendo permanecer sensível, seja igualmente libertada do esqueleto de sua mera materialidade (*Materialität*)²¹⁹.

Como esta passagem mostra, embora o grau de presença sensível ou material da obra de arte em geral seja indispensável, este grau se apresenta como algo que já tende para o ideal e se diferencia da materialidade (*Materiatur*) imediata tal como se encontra aí na natureza. Há, portanto, uma distinção entre a pura materialidade e a materialidade da obra de arte: “o sensível nela [na obra de arte] não é o imediato, o autônomo em si do material, como pedra, planta e vida orgânica, mas sim o sensível é para um Ideal, mas não o Ideal abstrato do pensamento”²²⁰. Ainda que na arte exista materialidade, é uma materialidade dos – ou para os – sentidos ideais (*ideelle Sinne*) da visão e da audição. Hegel defende que a materialidade da obra de arte é distinta da materialidade que se liga aos sentidos do tato, do olfato

²¹⁶ ENC, §261.

²¹⁷ ENC, §261.

²¹⁸ HEBING, 2016, p.118-119.

²¹⁹ CE I, p. 59.

²²⁰ *VuPhK 1823*, p. 20.

e do paladar, pois nos objetos deste sentido, não há possibilidade do belo, mas sim do agrado que consiste na *Materiatur* dos objetos. O sensível da obra de arte, porém, é o sensível espiritualizado (*vergeistigtes Sinnliches*), da mesma forma que o espiritual é o espiritual materializado (*versinnlichtes Geistiges*)²²¹. Portanto, se é preciso admitir, por um lado, que a obra de arte é materialidade, deve-se por outro lado reconhecer que a matéria da obra de arte não é a matéria imediata natural.

Nisto fica claro o quanto a arte, através de seu aspecto sensível, se comunica com as duas esferas da ideia e da matéria e neste expediente se torna uma instância de passagem, o que permite a Hegel afirmar que a arte é “[...] primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual”²²².

Tal posição limítrofe se mostra de modo exemplar na arquitetura. Partiu-se aqui da afirmação de que ela se vale do ambiente inorgânico como material e das regras que agem sobre ele; em seguida, a investigação sobre a natureza inorgânica mostrou que ela compreende as determinações da matéria; por sua vez, a análise da matéria indicou que seu fundamento é o espaço. Este processo, empreendido em parte na leitura da filosofia da natureza, se encontra também na *Estética* quando Hegel determina o modo específico pelo qual se dá a configuração da natureza inorgânica exterior na arquitetura, a saber: enquanto circunscrição dos limites do ambiente inorgânico da qual resulta o espaço delimitado, particularizado, encerrado²²³, que, disposto sob as regras do entendimento, se expressa em variadas formas como templos, igrejas etc. Portanto, é essencial reiterar que a arquitetura não é natureza imediata e que o resultado de sua atividade – a construção –, embora tome sua configuração (*Gestaltung*) da natureza, tem como conteúdo o espiritual representado na forma do natural²²⁴. A arquitetura trabalha com a natureza inorgânica, com a exterioridade, com a matéria, com as massas pesadas, não através de seu uso imediato tal como se encontram na natureza, mas como configuração, conformação, elaboração da matéria no modo determinado da limitação do espaço. Em última instância,

²²¹ *VuPhK 1823*, p. 21.

²²² *CE I*, p. 32-33.

²²³ *VuPhK 1823*, p. 208-209.

²²⁴ *VuPhK 1823*, p. 24. Compare-se esta compreensão de Hegel com uma definição de arquitetura originada não da filosofia, mas da própria arquitetura: “Arquitetura surge [...] quando as diversas formas de saber que caracterizam a arquitetura como contexto, material e construção ou corpo, atmosfera e códigos culturais são colocados em relação uns com os outros sob uma Ideia. Assim, a arquitetura combina distintos materiais como madeira, pedra ou vidro com partes construtivas como fundamento, parede, teto e telhado – os quais, por sua vez, são colocados em relação uns com os outros –, de uma forma que, obedecendo uma Ideia, nasce uma casa, que não obtém sua configuração através da imitação formal da natureza, mas sim com base no saber sobre as características materiais, os métodos construtivos e as finalidades culturais” (GLEITER, 2015, p. 41). Com suas diferenças, as duas definições partilham de uma premissa: a da arquitetura como prática cultural.

a arquitetura é, em Hegel, pura arte espacial [*reine Raumkunst*]²²⁵.

Nota-se, com isso, que entre a filosofia da natureza e a arquitetura há uma conexão que se deixa depreender à medida que os conceitos-chave da arquitetura – não apenas materialidade, mas peso, gravidade etc. – são descritos com maior profundidade no exame empreendido pela filosofia da natureza²²⁶.

Ademais, é interessante ver que a investigação acerca da arquitetura em Hegel conduz ao estabelecimento do espaço como o fundamento. De fato, ao observar uma construção – seja ela uma casa, um templo, um prédio comercial, um museu, uma igreja – salta aos olhos a presença de formas, de massas dispostas num determinado arranjo, que parecem representar a essência mesma da arquitetura. Contudo, admitindo esta hipótese, o que distingue arquitetura de outra arte que inevitavelmente também trabalha com estas massas – a escultura?

Entre estas duas artes Hegel estabelece uma diferença: enquanto a escultura se caracteriza pelo uso da matéria em sua configuração na forma orgânica, humana, a arquitetura pressupõe a matéria como limitação do espaço a fim de, com isso, criar espaço encerrado, vazio, para incluir o homem. Esta concepção de Hegel vai ao encontro de muitas discussões de teoria da arquitetura que buscaram saber se a matéria, compreendida pelas relações tridimensionais que esta instaura, é suficiente para compor o objeto arquitetônico. Uma resposta a esta questão foi dada por Zevi, que constata: “[...] a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que

²²⁵ HEBING, 2016, p. 118.

²²⁶ Esta ponte não se faz sem maiores precauções. Em primeiro lugar, a *Enciclopédia* apresenta diferenças na exposição do sistema da arte em comparação com as edições da *Estética*. Em segundo lugar, reside um impasse em identificar quais os limites nesta relação entre a estética e a *Enciclopédia*, bem como entre a estética e outras partes do sistema. Schüttauf afirma que a estética não pode ser pensada senão a partir do sistema, uma vez que “[...] o ‘conceito da arte’ não é desenvolvido autonomamente, sobre o solo da estética mesma” (SCHÜTTAUF, 1984, p. 25), mas sim como necessário a partir da *Enciclopédia*, quando se postula que a arte deve assumir esta posição de passagem do espírito da exterioridade material à idealidade absoluta. Também Hebing afirma que “à filosofia da natureza cabe [...] a função de uma fundamentação para a estética” (HEBING, 2016, p. 118). Este argumento se reforça pela fundamentação não isenta de problemas da estética em outra parte da filosofia hegeliana: a lógica. A justificativa vem da própria inserção no sistema, pois a filosofia da arte, como momento do espírito absoluto, é da ordem da parte real da filosofia: “O belo não é uma modalidade da ideia pura, tal como a vida e o conhecimento e sim possui conexões e compromissos fortes com a filosofia real ou filosofia do espírito” (WERLE, 2015, p. 33) e, neste sentido, não deve ser submetido à base do puro pensar desenvolvido na lógica – mas tem relações com a filosofia da natureza. Sobre as relações entre o domínio da filosofia da natureza e do espírito, Höhle defende a compreensão do primeiro domínio como etapa essencial para o segundo, inclusive na arte: “[...] o sistema hegeliano das artes da *Estética* [...] não pode ser compreendido em sua – parcial – necessidade sem conhecimento da filosofia hegeliana do espaço e do tempo, bem como de sua doutrina dos órgãos sensoriais” (HÖHLE, 2007, p. 312). Também Berr e Gethmann-Siefert elucidam a questão ao explicar que, embora Hegel remeta a *Estética* a uma certa relação com a *Enciclopédia*, não há um decalque imediato, e sim uma acomodação que leva em conta a especificidade do objeto artístico: “[...] Hegel se esforçou por não impor aos fenômenos artísticos seu próprio ‘sistema’ de estética segundo este se desenvolve sem mais na *Enciclopédia*, isto é, sem atenção prévia às artes em sua evolução histórica [...] evitando antepor o sistema ao fenômeno” (HEGEL, 2006, p. 18).

encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem”²²⁷. Nesta interpretação, o essencial da arquitetura não só é deslocado para o espaço, mas para a existência do espaço interior. De acordo com isso, o que resume a arquitetura não é a massa, mas o fato de que esta matéria conforma o espaço e cria, com isso, espaço interior. Neste sentido, massas como obeliscos, colunas da vitória, arcos do triunfo, denominados conjuntos volumétricos, pura matéria maciça elaborada, não possuem espaço interior e não permitem ao homem este *estar-dentro* – e não são arquitetura. Antes, a leitura de Zevi sobre estes objetos sugere um deslocamento da arquitetura em sentido estrito para um novo campo:

Um obelisco, uma fonte, um monumento, ainda que de grandes proporções, um portal, um arco do triunfo, são todos feitos da arte que encontramos nas histórias da arquitetura, que podem ser obras-primas poéticas, mas que não são arquitetura. [...] Todos os temas que excluimos da arquitetura autêntica [...] entram em jogo na formação dos espaços urbanísticos²²⁸.

Seguindo esta interpretação, o que resume a arquitetura não é a matéria, mas o fato de que a matéria conforma o espaço e cria, com isso, espaço interior – daí que as produções artísticas como obeliscos, arcos do triunfo, nas quais o espaço interior é ausente, caracterizem para Zevi o espaço urbanístico e não sejam obras arquitetônicas. Também Pevsner toca neste ponto logo na Introdução à obra *Panorama da arquitetura ocidental* quando delimita o que é uma obra arquitetônica:

um abrigo para bicicletas é uma construção; a catedral de Lincoln é uma obra de arquitetura. Quase tudo aquilo que encerra um espaço, cuja escala seja suficiente para que o ser humano possa se deslocar, é uma construção; o termo arquitetura aplica-se apenas a construções projetadas tendo em vista o interesse estético²²⁹.

Assim, Pevsner aprofunda a perspectiva que estabelece o essencial da arquitetura no espaço encerrado ao instituir uma divisão: por si só, o espaço encerrado é típico da construção, mas uma obra arquitetônica exige mais. Ela exige que este espaço interior tenha um propósito artístico – o que coincide com a compreensão de Hegel de que arquitetura é um trabalho intencional de configuração deste espaço pelo homem na atividade que se denomina arte.

Até aqui, mostrou-se que a arquitetura parte da natureza inorgânica, e que a natureza inorgânica corresponde às determinações da matéria. Por sua vez, a matéria não é senão espaço configurado. Este

²²⁷ ZEVI, 1992, p. 18.

²²⁸ ZEVI, 1992, p. 24-25.

²²⁹ Pevsner, 2015, p.1.

percurso conduz para a conclusão preliminar de que o essencial da arquitetura também pode ser o espaço, num paralelismo entre filosofia da natureza e estética. Esta tese, que foi indicada em uma passagem hegeliana, deverá agora ser demonstrada ao tratar do lado fenomênico da arquitetura.

2.5. A abordagem da arquitetura enquanto fenômeno

Nos capítulos seguintes pretende-se reconstituir o tratamento de Hegel da arquitetura em seu lado fenomênico, isto é, enquanto manifestação na realidade sob as figuras concretas da arquitetura simbólica, clássica e romântica. Entretanto, para entender a natureza deste tratamento de Hegel alguns esclarecimentos sobre o ambiente artístico do qual ele se origina se fazem necessários. Quando Hegel anuncia como intenção de sua *Estética* “[...] reconhecer filosoficamente os pontos de vista universais essenciais da coisa e a relação dela com a Ideia do belo em sua realização no sensível da arte”²³⁰, ele se propõe a articular as manifestações reais artísticas com o Ideal *de modo filosófico* e, nisto, tem de estabelecer os limites de sua investigação em relação a determinados discursos sobre a arte.

Do conjunto de tratamentos da arte e do belo, Hegel destaca os modos de proceder que considera científicos, divididos em duas vertentes que representam dois pólos na análise do belo artístico. Um destes modos de proceder é explicado por Hegel sem desvios: é a reflexão que prescinde da referência à obra concreta e que formula de modo teórico princípios universais, como se vê na filosofia de Platão, na qual o a ideia do belo é apartada da realidade e consiste, por isso, em uma “filosofia abstrata do belo”²³¹.

O outro modo de proceder se localiza na ponta oposta: ele parte da manifestação concreta da obra de arte, do particular, mas não pode ser resumido a uma só figura como no caso anterior. Como se mostrará a seguir, este tratamento do belo artístico tem uma grande amplitude histórica dentro da qual sofre transformações que têm fortes ligações com o contexto de Hegel. Em uma tentativa de exposição cronológica, pode-se estabelecer como início desta abordagem as teorias de arte presentes já em Aristóteles, Horácio e Longino, as quais pretendiam estipular princípios artísticos universais a partir de uma série de obras particulares e por isso são chamadas preceptivas artísticas. Posteriormente, estas teorias artísticas ultrapassaram a intenção prescritiva direcionada ao artista e se voltaram à formação do gosto.

²³⁰ *CE III*, p. 30.

²³¹ *CE I*, p. 38.

Ora, da mesma forma que Hegel reconhecia na erudição um lado positivo representado pelo estudo histórico das obras de arte, também as teorias de arte procediam corretamente na escolha das obras que consideravam, mas pecavam pela reduzida seleção destas obras e por certa generalidade de suas máximas. Das insuficiências das teorias de arte que compreendiam tanto as preceptivas artísticas quanto o discurso sobre o gosto, preponderantemente francês²³², desponta uma tentativa de consideração do belo que se localiza em próprio solo alemão.

A particularidade deste novo discurso sobre o belo se devia ao surgimento de novos campos de saberes na Alemanha. Um destes saberes é a estética filosófica, cujo nascimento como disciplina autônoma se dá com a publicação, entre 1750 e 1758, da obra *Estética* de Baumgarten, nomeada pelo autor “ciência do conhecimento sensitivo”²³³. Divergindo das poéticas, na estética filosófica o belo surge como investigação racional.

Além da estética, outras duas disciplinas intimamente ligadas vieram a contribuir para ultrapassar o tratamento do belo nas preceptivas e no discurso do gosto: trata-se da história da arte e da arqueologia. À diferença da estética, ambas estas disciplinas não foram exatamente *criadas* neste período; antes, o que se deu nos séculos XVIII-XIX foi o estabelecimento de uma determinada maneira de fazer história da arte e arqueologia de modo a lidar com questões da época. Nas duas disciplinas, um nome está atrelado à tal revolução: Winckelmann.

Partindo da premissa de que a arqueologia se ocupa com o estudo da antiguidade, a época em que Winckelmann surge se distinguia pelo início das escavações arqueológicas. O interesse pelos povos antigos não era novidade, como os relatos históricos de Tucídides e Heródoto atestam, os quais já seriam uma forma primeira de arqueologia. Essa transmissão dos conhecimentos sobre os povos antigos permaneceu por longo tempo limitada à tradição escrita no estudo da antiguidade grega. Na primeira metade do século XVIII ocorrem, contudo, as primeiras escavações em Herculano e Pompeia, que começam a trazer à luz outro entendimento sobre o mundo clássico antigo. Winckelmann estava na linha de frente desta recepção e, em meio à profusão de obras antigas – em sua maioria, cópias romanas da escultura grega – conseguiu estabelecer princípios para a análise de tais obras diferenciando seu método de um tipo de interação com o objeto artístico muito importante neste momento: o dos antiquários, “eruditos que pesquisavam os costumes e hábitos e se ocupavam principalmente com o

²³² É válido considerar, contudo, que as preceptivas artísticas admitiam certa pluralidade e não podem ser resumidas a um bloco homogêneo. A mesma ressalva vale para as doutrinas do gosto.

²³³ BAUMGARTEN, 1993, p.95. Para o exame detalhado desta obra e de suas relações cf. TOLLE, O. *O nascimento da estética no XVIII*. São Paulo: Editora Clandestina, 2015

registro da mitologia antiga; por um lado, seu objetivo era interpretar as representações figuradas, e por outro, reconstruir as formas de vida dos antigos”²³⁴. Neste expediente, os antiquários ultrapassavam a análise de fontes literárias e se voltavam para o trabalho de coleção de achados de escavações, de modo que esta preferência pela fonte material em relação ao documento escrito no estudo da antiguidade distinguia sua atividade dos modos anteriores de aproximação à arte – para os antiquários, na imagem estaria contida mais verdade do que na palavra²³⁵. Entretanto, a lida com este material fracassava em reconhecer nas descobertas de escavações seu valor como obra de arte; interessava antes o detalhe histórico, como os indícios de guerra nas colunas de Trajano e de Marco Aurélio, em lugar de identificar nelas o trabalho escultórico²³⁶.

Em relação à tradição antiquária, Winckelmann dá um novo sentido à investigação da antiguidade ao deslocar o foco de sua análise para a própria obra de arte²³⁷. Este aspecto inovador já se encontrava nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, nas quais o autor se dedicava a chegar aos fundamentos da arte antiga pelo embate com as obras concretas. Assim, é da análise do conjunto escultórico *Laocoonte* que Winckelmann alcança o princípio da excelência da arte antiga: ela se baseia numa “nobre simplicidade e grandeza serena”²³⁸, como se nota na expressão facial contida de Laocoonte, em oposição ao sofrimento visível em todos os músculos.

Anos mais tarde, Winckelmann publica sua *História da arte da antiguidade*, de 1764, que se torna um marco por trazer a público o primeiro título de livro contendo a expressão “história da arte”. Em vista disso essa obra é válida para muitos como uma espécie de certidão de nascimento da história da arte como disciplina acadêmica²³⁹. Ora, para a devida compreensão desta afirmação contribui muito o reconhecimento de que, antes de Winckelmann, havia, sim, certa “história da arte” representada pelas biografias de Vasari, que retratavam os artistas em seu desenrolar histórico. Contra isso Winckelmann

²³⁴ BANDINELLI, 1978, p. 31.

²³⁵ BARASCH, 1990, p. 45.

²³⁶ BANDINELLI, 1978, p. 32.

²³⁷ “Os princípios nas artes devem ser fornecidos pelas próprias obras e até mesmo quando são usadas as conjecturas [...] é à demanda das próprias obras que esta deve responder” (GALÉ, 2016, p. 128).

²³⁸ WINCKELMANN, 1975, p. 53.

²³⁹ Winckelmann, que já possuía um vasto saber sobre a antiguidade, transfere-se para Roma em 1755, e dos conhecimentos teóricos e práticos surge sua proposta original: “[...] ele rascunhou como primeiro uma verdadeira história da arte, que nomeou ‘História da arte da Antiguidade’ (1764)” (BANDINELLI, 1978, p. 34). Também Barasch atenta que a *História da arte da antiguidade* “[...] foi o primeiro trabalho a usar o termo ‘história da arte’ como descrição de um campo de estudo, e o primeiro a empregá-lo no título de o trabalho. Pode-se dizer que, em um sentido importante, o ano de 1764 é o ano em que a história da arte nasceu como disciplina acadêmica” (1990, p. 3). Também Panofsky (1955, p. 322-323).

opera uma ruptura que, como apresenta Galé²⁴⁰, tem seu fundamento verdadeiro numa *nova compreensão de história*, liberta do sentido de relato e da história individual. Este novo modo de pensar a história desemboca, por fim, numa transformação da história da arte.

Sob este pano de fundo e com o foco em suas análises das obras antigas e da delimitação da natureza da beleza nestas, Winckelmann se empenhou em entender a história da arte diferenciando estilos e épocas contra uma visão da antiguidade como um bloco homogêneo, mas neste proceder fixou a arte grega como o parâmetro da arte bela. Desta forma, a teoria winckelmanniana é perpassada por uma “teleologia arqueológica”²⁴¹, segundo a qual ela prestou uma contribuição decisiva para a arqueologia, mas todo o desenvolvimento da arte antiga foi analisado em função do mundo grego, o qual, com o trabalho de Winckelmann, ganhou um novo significado.

Não por acaso, portanto, a arqueologia era outro campo de saber significativo para a época de Hegel. Com Winckelmann, novos critérios para a análise da antiguidade haviam sido instituídos na esteira do desenvolvimento do já mencionado novo ramo da arqueologia, com as campanhas de escavações, que em meados do XVIII se deram em Pompeia e Herculano e posteriormente expandiram seus horizontes para a Grécia e demais países como os do mundo oriental. Destas escavações resultava o acesso a obras artísticas originais, o que permitiu um conhecimento mais aproximado da “verdadeira” Grécia para além de uma Grécia ficcional ou romanizada.

Estes novos saberes ressoam na estética de Hegel seja expandindo sua visão de arte, seja limitando-a pelo grau dos estudos da época. Em relação à história da arte, Hegel bem se valeu da capacidade desta de “[...] dar ordem ao universo artístico, saindo da esfera da mera subjetividade”²⁴², mas uma expectativa que se deve afastar na leitura dos capítulos sobre as artes particulares da estética hegeliana é a de que ali se encontra uma história linear destes gêneros. Quanto à arqueologia, Hegel não se expressa explicitamente sobre esta disciplina²⁴³, mas para o bem ou para o mal foi afetado por ela, como resume Pöggeler: “no limite, o modo como Hegel conhecia – ou desconhecia – a arte antiga oriental se deixa responder e delimitar por sua relação com a arqueologia”²⁴⁴. Assim, se por um

²⁴⁰ GALÉ, 2016, p. 185.

²⁴¹ GALÉ, 2016, p. 226.

²⁴² TOLLE, 2008, p. 18.

²⁴³“Hegel não pertence ao círculo de Humboldt, Niebuhr e Bunsen, que, nas sombras de Winckelmann e Goethe, apoiaram por fim em vida, através de sua estada na Itália, o *Istituto di corrispondenza archeologica*, que se tornou *Zentrum der archäologischen Forschung*. Em Hegel o título Arqueologia nem mesmo desempenha um papel, que se impõe na época como nova formação à *grega* contra a palavra que se tornava antiquada ‘ciência antiquária’” (PÖGgeler, 1979, p. 147).

²⁴⁴ PÖGgeler, 1979, p. 149.

lado Hegel acolhe o mundo oriental que estava em plena “descoberta” com as missões arqueológicas, por outro lado muitas de suas considerações são datadas e não correspondem à realidade, e neste ponto há que se reconhecer as limitações dos estudos da época: “Hegel teve a sorte ou o azar de comentar a arte do antigo Egito justamente no último momento antes que a decifração dos hieróglifos transformasse desde a base a imagem desta cultura elevada”²⁴⁵.

Ora, este interesse de Hegel em campos de investigação como base para sua estética se mostra não só em relação à história da arte em geral, mas também no círculo artístico que a presente tese focaliza: a arquitetura. Krufft sustenta a interpretação de que o período anterior a Hegel fora de uma aproximação entre arquitetura e filosofia: “a Alemanha foi alvo de influências muito heterogêneas no século XIX; a filosofia e a estética assumem uma posição diante da arquitetura com uma decisão nunca antes vista, exercendo efeito sobre a teoria”²⁴⁶. Ao recepcionar esta interação entre as duas áreas, Hegel tem auxílio de uma referência que lhe foi fundamental, a de Aloys Hirt, figura tão importante quanto controversa no meio artístico alemão.

A menção ao nome de Hirt pode soar estranha pois sua obra tem atualmente pouca ou nenhuma representatividade. No entanto, no ambiente anteriormente mencionado de recepção de uma nova imagem da Grécia com a ascensão da arqueologia e da história da arte, Hirt representava para Hegel “um dos grandes verdadeiros conhecedores da arte de nosso tempo”²⁴⁷. Arqueólogo, historiador da arte, professor na área de arquitetura, das artes plásticas e de arqueologia na Academia de Arquitetura (*Bauakademie*) de Berlim, na Universidade de Berlim (*Universität zu Berlin*, posteriormente *Humboldt-Universität zu Berlin*) e na Academia das Artes (*Akademie der Künste*), Hirt também partira, como Winckelmann, da Alemanha à Itália em 1774 e, estabelecido em Roma, experienciou um outro contato com a arte: extasiado pelos monumentos, se lançou ao estudo dos escritos dos antigos arquitetos²⁴⁸. De volta a Alemanha, defende a criação de um museu arte em Berlim aberto ao público, um projeto que leva anos até ser aceito e realizado. Hirt foi membro da comissão para construção deste museu que é hoje conhecido como o *Altes Museum* de Berlim, mas quem realmente colheu os louros da construção foi Schinkel, o aluno mais brilhante de Hirt.

O pertencimento de Hirt a este círculo artístico-arqueológico não significava sua adesão automática às ideias de Winckelmann; pelo contrário, já seus escritos na revista *die Horen* mostram a

²⁴⁵ GOMBRICH, 2006, p. 29.

²⁴⁶ KRUFFT, 2016, p. 613.

²⁴⁷ HEGEL, 1986, Bd. 13, p. 33.

²⁴⁸ HIRT, 1809, III.

tentativa de se desprender da visão winckelmanniana da arte antiga ao cunhar a ideia de *característico*. Publicado em 1797, o *Ensaio sobre o belo artístico* se estrutura como uma investigação sobre o belo que passa pela etimologia do termo e pelo modo de atuação do belo nas diferentes artes para daí extrair uma explicação geral, qual seja: a de que o belo pode ser uma imitação bela de objetos naturais ou de um ideal, mas que de todo modo tem como princípio o dito *característico*, uma individualidade determinada das formas, expressões, movimentos, cores do objeto artístico, como se encontrou na arte grega, desenvolvida até à mais alta completude e perfeição²⁴⁹. Em sua *Estética*, Hegel elenca esta interpretação de Hirt do característico como o princípio do belo como um dos modos de tratamento científico da arte e, após afastar uma possível crítica de que o característico conduziria ao caricatural por restringir a imitação aos elementos que se liguem de modo intrínseco ao objeto, Hegel nomeia o que considera o verdadeiro problema: que a teoria de Hirt não fornecia dados mais concretos sobre o *conteúdo* do belo.

Neste ponto, é curioso que Hegel mencione o *Ensaio sobre o belo artístico* e omita outro texto de Hirt, do mesmo ano de 1797, no qual a questão do característico é situada plenamente em seu contexto. No combativo *Laocoonte*, Hirt enuncia diretamente sua oposição: não a nobre simplicidade e grandeza serena dos gregos, mas sim o característico, a individualidade do significado era o elemento distintivo da arte²⁵⁰. Neste sentido, em sua interpretação da Grécia, Hirt reconhece a contribuição de Winckelmann e Lessing para os estudos da antiguidade, mas sem a menor modéstia repreende nestes a inaptidão em partir da própria figura artística para chegar ao princípio da arte dos antigos, uma crítica que se direciona sobretudo a Winckelmann, aquele que “viveu mais com os monumentos dos tempos remotos e da arte em geral do que com seus contemporâneos”²⁵¹. Através de referências a inúmeras obras de arte Hirt quer demonstrar que, como afirma em carta a Goethe de abril de 1789²⁵², o que se percebe no Laocoonte é não uma expressão atenuada, mas sim a mais alta expressão, e que o princípio da arte grega reside no significado, característico, na verdade, e não na grandeza serena e nas expressões contidas²⁵³.

De toda forma, Hirt simboliza uma relação ambígua com sua época ao prestar tributo aos

²⁴⁹ HIRT, 1797b, p.4.

²⁵⁰ HIRT, 1797a.

²⁵¹ HIRT, 1797a, p.8.

²⁵² GSA (Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv) Weimar, 28/1041, Bl. 197 f, em https://alloys-hirt.bbaw.de/briefe/detail.xql?id=prov_atz_2kf_f5&view=k

²⁵³ Dado o tom do ensaio de Hirt, é de se questionar se Hegel não o menciona por uma certa diplomacia ou por julgar erradas as conclusões ali presentes.

conhecimentos por ela viabilizados ao mesmo tempo em que cultivava um instinto crítico que lhe instiga a produzir sua própria obra para refutar o que julga ser os erros das teorias de sua época. Isto se mostra também em seus escritos sobre a arquitetura como *A arquitetura segundo os princípios dos antigos* (*Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*), de 1809, e *A história da arquitetura dos antigos* (*Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*), de 1821. Na primeira obra, ao mesmo tempo que recai numa insatisfação pelo grau dos estudos sobre a arquitetura dos antigos, reconhece que “[...] antes da nossa época mais recente, mesmo para as mentes mais capazes era impossível formar uma sólida teoria da arquitetura, e que só em nossos dias isto foi tornado possível através da divulgação dos monumentos gregos e através do estudo ampliado da obra de Vitruvius”²⁵⁴. Sob tais condições propícias, Hirt assume então o projeto de “[...] estabelecer um sistema crítico-esclarecedor da arquitetura segundo os princípios que, em parte os escritos, em parte os monumentos dos antigos nos permitiram adivinhar”²⁵⁵. Este projeto diz respeito a regras e princípios gerais da arquitetura e se diferencia de uma outra investigação que Hirt também empreende, qual seja, a doutrina da construção (*Baulehre*), ancorada em sua *História da Arquitetura dos Antigos* de 1821. Estas obras não apenas fazem a ponte entre Hegel e a arquitetura do mundo antigo oriental e clássico que este não chegou a conhecer pessoalmente, mas também fornecem detalhes técnicos e introduzem o filósofo aos temas propriamente arquitetônicos.

Mas ainda que tais discussões da teoria da arquitetura reverberem em Hegel sob influência de Hirt, afirmar como Hebing²⁵⁶ e Friesen²⁵⁷ que na estética hegeliana há uma teoria da arquitetura é um tanto complexo. A problemática inicial reside no uso abrangente de “teoria de arquitetura” como qualquer reflexão sobre esta arte, sendo que mesmo entre os teóricos da arquitetura não se encontra uma definição unívoca²⁵⁸. Friesen ao menos justifica esta atribuição de uma teoria da arquitetura a Hegel pelo fato de seu capítulo sobre a arquitetura expressar uma preocupação com o “mundo da vida”²⁵⁹: parte das obras exemplares ali mobilizadas tratam de aspectos como o vínculo com a comunidade e a formação de identidade, ao menos quando o Hegel historiador da arte – e não o Hegel

²⁵⁴ HIRT, 1809, VI.

²⁵⁵ HIRT, 1809, VI.

²⁵⁶ HEBING, 2016, p. 108.

²⁵⁷ FRIESEN, 2017, p. 40.

²⁵⁸ Considerem-se aqui perspectivas como a de Hahn, que, orientado pelos princípios do projetar (*Entwerfen*), do morar e da espacialidade, chega à ideia de teoria da arquitetura como “orientação na ação” (2008, p. 29). Gleiter (2016 e 2018) defende a teoria da arquitetura como a reflexão crítica sobre os modos de concepção e produção da arquitetura bem como sobre sua função cultural, reflexão que mobiliza o pensamento nas dimensões da teoria, da obra arquitetônica existente e do arquiteto como autor.

²⁵⁹ FRIESEN, 2017, p. 59.

metafísico – domina o discurso. Se para o Hegel metafísico a exterioridade da arquitetura representa um aspecto de oposição ao espiritual, para o Hegel historiador da arte é a arquitetura que, “antes de todas as outras artes, pode trazer à expressão o ser humano em seu mundo da vida”²⁶⁰. Mas isto basta para constituir uma teoria da arquitetura?

Mais delicada ainda é a interpretação de Hebing de que

antes de Hegel não havia filosofia da arquitetura, mas somente uma doutrina da construção orientada de modo prático, isto é, uma teoria da arquitetura intelectualmente penetrante que agregava experiências práticas que estavam interessadas em diretrizes teóricas para a execução construtiva – como, entre os romanos, com Vitrúvio, entre os modernos com Alberti e Claude Perrault²⁶¹.

Novamente se atribui à abordagem de Hegel um rótulo – aqui, o de filosofia da arquitetura – sem elucidar o que se entende propriamente por esse conceito. Aparentemente o que Hebing tem em vista é um uso de filosofia da arquitetura como sinônimo para a teoria da arquitetura no sentido de formas de pensar esta arte. Se é esta sua interpretação, o argumento se apresenta infundado: reflexões sobre a arquitetura existem há tempos como mostra a fonte mais antiga que chegou aos dias atuais, Vitruvius, além de diversos outros autores, passando por diversas fases²⁶². Mas se Hebing se refere a uma filosofia da arquitetura em sentido próprio, é preciso analisar com mais cuidado esta disciplina um tanto recente. Em sua teoria, Gleiter²⁶³ chega à uma interpretação propositiva para filosofia da arquitetura a partir da teoria da arquitetura *em sentido amplo*, que engloba dois campos: o da teoria da arquitetura *em sentido estrito*, que se ocupa com a produção arquitetônica, com o seu *ser-feito* em seus aspectos materiais-espaciais, e o da filosofia da arquitetura propriamente dita, que trata das relações de uso dos espaços e de suas funções culturais. Sob esta perspectiva a consideração de Hegel poderia, talvez, ser vista como filosofia da arquitetura – com o olhar de hoje, mas, o mais importante, sem qualquer intenção auto declaratória por parte de Hegel.

O que há de indiscutível na consideração de Hegel da arquitetura é que ela se orienta pelo ideal. É possível admitir claramente sem qualquer prejuízo que Hegel tem em mente uma consideração

²⁶⁰ FRIESEN, 2017, p. 61.

²⁶¹ HEBING, 2016, p. 106.

²⁶² Considere-se aqui uma divisão como a de Gleiter (2015, p. 47) em quatro períodos históricos da teoria da arquitetura – a reflexão sobre a arquitetura, a teoria tradicional da arquitetura, a teoria crítica da arquitetura e a teoria crítica do conhecimento da arquitetura – que respondem a fatores como a mudança de posição da arquitetura dentro da sociedade e de status do arquiteto dentro da arquitetura, além da introdução de novos materiais e processo.

²⁶³ GLEITER, 2015, pp. 39-57.

filosófica da arquitetura na qual essa arte, como objeto, está submetida a algo maior. É em função deste algo maior – o ideal – que devem ser compreendidas e justificadas suas escolhas: “[...] Hegel emprega apenas obras de arte que julga representativas para mostrar como a mecânica das *Formas* [simbólica, clássica, romântica] se reproduz no interior de cada uma das *artes particulares*”²⁶⁴; nisto, deixa de fora as representações artísticas que figuram como marginais face ao ideal²⁶⁵. Dentro destes limites, as obras arquitetônicas são compreendidas em Hegel em sua sucessão histórica, inclusive nos momentos de dissolução e passagem de um estilo a outro, mas sem pretender esgotar esta exposição; daí, inclusive, que momentos relevantes para a história da arquitetura como o barroco fiquem de fora da exposição da arquitetura. Nisto o diferencial da abordagem filosófica de Hegel sobre a arquitetura reside em

tornar a arquitetura um elemento central complexo, historicamente diferenciado, da determinação da filosofia da arte no contexto de seu conceito de uma elucidação da conexão recíproca (*Wirkungszusammenhangs*) dialética das esferas material e espiritual da arte²⁶⁶.

Isto é, a arquitetura ocupa na filosofia de Hegel um lugar singular *justamente porque* nela entram em comunicação tanto o plano intelectual quanto o material, e não *apesar* de ela depender de um tipo de materialidade específico, aquele que se desenvolve a partir da natureza e é transformado pela ação humana. A conexão recíproca das dimensões espiritual e material se deixa, por fim, mostrar de modo concreto em sua manifestação histórica com os três estágios da arquitetura.

²⁶⁴ TOLLE, 2008, p. 15.

²⁶⁵ WERLE, 2013, p. 14-15.

²⁶⁶ HEBING, 2016, p. 106.

3. Arquitetura simbólica

Ao delimitar o início da arquitetura conforme o ideal da arte, Hegel tira de foco o surgimento da arquitetura pela necessidade de o homem se abrigar – para ele, no cerne está a própria necessidade artística originária, a saber, o “fato de que uma representação, um pensamento, são produzidos [*hervorgebracht*] a partir do espírito, produzidos [*produziert*] pelo homem como sua obra e apresentados por ele”²⁶⁷. Inicialmente esta representação assume a forma de intuições compartilhadas pelo povo e manifestas enquanto construção, uma atividade na qual se expressa a vida da comunidade. Por isso o primeiro estágio da arquitetura são as obras para reunião dos povos, nas quais se exprimem as intuições originárias coletivas, e que correspondem a um primeiro ato de desdobramento, ao “trabalhar-se-a-si-mesmo-para-fora [*Sichhervorarbeiten*] da intuição e exposição artísticas em geral”²⁶⁸. O palco histórico-geográfico desta ação originária do espírito se dá no mundo da antiguidade oriental correspondente à Pérsia, à Índia e ao Egito.

Como despertar da atividade artística, o espírito, cujo conteúdo ainda está em desenvolvimento, também não encontrou sua plena adequação na matéria e, por isso, o significado que anima as construções não pode se exprimir senão de modo indicativo. Neste estágio, a obra de arte apenas sugere em sua exposição o seu próprio conteúdo enquanto representação humana resultante de um pensamento, daquela necessidade originária. Esta tensão entre forma e significado, entre o conteúdo e o sensível, é justamente a essência da forma de arte à qual Hegel atribui esse momento inicial, a forma de arte simbólica²⁶⁹, pois como se mostrará a seguir, tal modo alusivo de relacionar forma e significado é próprio do símbolo.

3.1. A constituição da arquitetura simbólica: símbolo e demais referências

Para introduzir esta questão, considere-se como Hegel apresenta o símbolo:

O símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual porém não deve ser tomada do modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais

²⁶⁷ *Arq.*, p.97

²⁶⁸ *CE II*, p. 37

²⁶⁹ *CE II*, p. 40

universal²⁷⁰

Para Hegel, o símbolo se fundamenta numa relação imediata e de correspondência não totalmente exaustiva entre forma e significado. Isso significa que, no símbolo, há algum ponto de comunicação entre forma e conteúdo, mas que não exaure as possibilidades de expressão que tal forma assume. Em vista disso, o símbolo cumpre sua função enquanto modo de expressão, enquanto “instrumento para comunicar conhecimento”²⁷¹, mas exige para tanto mais do que apenas forma e sentido, pois é no interior de um sistema de costumes – a cultura – que se cria a relação entre a forma e o significado. Neste sentido, do ponto de vista desta relação entre forma e significado o símbolo é deficitário, pois necessita de um terceiro elemento: “[...] o significado intuído imediatamente a partir da obra de arte simbólica não é o significado à qual ela faz alusão enquanto símbolo. Ela carece dos costumes para que a associação tenha êxito”²⁷².

O símbolo adquire importância na estética de Hegel pois através dele se dá o início da arte²⁷³ nos desdobramentos que abarcam desde o estágio da pré-arte [*Vorkunst*]²⁷⁴ até o símbolo autêntico. Há, de fato, uma gradação no símbolo exposta por Hegel na seção sobre a arte simbólica, a saber, o simbolismo inconsciente, o simbolismo do sublime e o simbolismo consciente²⁷⁵. Esta divisão é importante porque com ela se abarcam as variações no modo de relacionar um determinado conteúdo com suas configurações exteriores, um movimento que responde ao desenvolvimento do espírito em representações religiosas que não são as mesmas em todo o mundo oriental antigo. A compreensão do símbolo na estética hegeliana pressupõe, portanto, o reconhecimento das diferenças entre o mundo antigo da Pérsia, da Índia e do Egito. Não por acaso, em comparação com os capítulos sobre a arquitetura clássica e gótica, a seção sobre a arquitetura simbólica apresenta uma maior variedade de tipologias arquitetônicas, algumas das quais, a bem dizer, sequer são consideradas na teoria da arquitetura como arquitetura propriamente dita.

De todo modo, ao destacar o símbolo como a forma de expressão do conteúdo originário das intuições de tais povos antigos, Hegel estabelece uma forma de se relacionar com a antiguidade oriental julgando-a menos pelo contraste com o clássico e o romântico – frente aos quais a arte do Oriente

270 CE II, p. 26.

271 TOLLE, 2008, p. 30

272 TOLLE, 2008, p. 32

273 CE II, p. 25.

274 CE II, p. 37.

275 CE II, p. 25.

antigo comumente teria menos valor – e mais por aquilo que possui de característico e de rico: são obras que não se colocam tanto no registro do belo, que não proporcionam agrado, mas sim “exortam por elas mesmas a buscar além delas seu significado, o qual é ainda algo mais amplo e mais profundo do que estas imagens”²⁷⁶.

Ora, mas quando Hegel nomeia esta forma de arte *simbólica* e aborda o símbolo em sua estética, entram em cena conceitos que carregam consigo uma longa trajetória de interpretações na esteira das quais se forma, por fim, o significado a elas atribuído na filosofia hegeliana. Neste sentido, a abordagem sobre o simbólico pode ser remetida à centralidade deste termo no romantismo, tal como aparece de modo exemplar na obra de Friedrich Schlegel, em sua compreensão do belo à luz do simbólico como sinônimo para o alegórico. Da mesma forma se poderia considerar o símbolo da perspectiva de Schelling, o qual, no contexto de suas considerações sobre a mitologia, aborda o símbolo em sua relação com a alegoria e com o esquema como formas de exposição (*Darstellung*) do absoluto – de modo mais preciso, não apenas como *uma* das formas de *Darstellung*, mas como *a forma* que corresponde à síntese da exposição do universal no particular realizada pela alegoria com a exposição do particular no universal com o esquematismo. O símbolo ganha, com isso, uma posição de verdadeira plenitude na filosofia de Schelling.

Ora, essas referências sem dúvidas adquirem muito sentido no quadro geral da estética, por exemplo, quando se considera a crítica de Hegel ao simbólico do movimento romântico e seu ataque central a Friedrich Schlegel. Para o presente capítulo sobre a arquitetura simbólica parece válido, contudo, destacar além destas referências recorrentes outras fontes que servem de apoio para Hegel no debate sobre o símbolo e o mundo antigo oriental.

A primeira destas referências é o filólogo Creuzer, que exerce sobre Hegel uma influência decisiva não porque tenha sido primeiro a falar do símbolo ou sobre o mundo oriental, mas justamente porque, não sendo o primeiro, pôde dar forma à sua teoria em um momento de frutífera confluência entre a reflexão filosófica sobre o símbolo e as descobertas histórico-arqueológicas sobre o mundo oriental antigo. Mas se Creuzer não foi o fundador deste debate, em que consiste sua ligação especial com a estética de Hegel? Um primeiro argumento vem do próprio Hegel, que nomeadamente atribui à publicação da *Simbólica e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos*, cuja primeira

276 CE II, p. 31

edição surge já em 1810, um estímulo para se aprofundar no mundo antigo²⁷⁷. De fato, o alcance deste incentivo fornecido pela *Simbólica* de Creuzer se verifica posteriormente na estética de Hegel, e de modo muito claro, ao tratar da arte da antiguidade oriental: “Hegel recorre tantas vezes aos exemplos fornecidos por Creuzer, que é difícil escapar da suposição de que Creuzer foi o seu principal guia no mundo da arte oriental, fornecendo-lhe de modo organizado uma descrição deste mundo e as intuições mais apropriadas para desvendá-lo”²⁷⁸. É o momento, portanto, de observar mais atentamente a compreensão de Creuzer sobre o símbolo.

Creuzer investiga o símbolo no contexto do processo ao mesmo tempo religioso e didático-pedagógico do mundo arcaico em que, por meio do ato de mostrar, de indicar, os sacerdotes buscavam tornar claras intuições, representações divinas. Como neste estágio a esfera discursiva ainda não havia se formado para o povo, a imagem é a forma de comunicação que cumpre com êxito sua função:

[...] a verdade de uma doutrina curativa, que se perderia no longo caminho do conceito, acerta na imagem diretamente o objetivo. O espiritual, reunido no momento de um olhar e no foco do instantâneo e visual, tem a capacidade de despertar mais os ânimos rudes do que o ensinamento mais bem fundamentado²⁷⁹.

A imagem é capaz de realizar este processo pois apenas através dela tais povos, que viviam em relação imediata com a natureza, conseguiam acessar o sentido de tais representações religiosas, cuja forma sensível era tirada da natureza mesma²⁸⁰. Em sua investigação monumental Creuzer analisa o símbolo para além do círculo da antiguidade oriental mobilizando uma extensa lista de referências das mais variadas áreas; para o presente capítulo interessa, porém, reforçar aquilo que é a contribuição original de Creuzer. Neste sentido, Todorov vai identificar na relação do símbolo com a categoria do tempo²⁸¹ um elemento diferencial de Creuzer, considerando aqui a relação imediata que o símbolo evoca (ou provoca) no processo interno humano, referente à “atividade psíquica de compreensão e interpretação”²⁸².

Por mais que Creuzer exerça uma grande influência reconhecida pelo próprio Hegel em sua estética, isso não significa, contudo, uma adesão imediata às suas teses. É necessário não perder de

²⁷⁷ Trata-se aqui da carta enviada por Hegel a Creuzer em 30 de outubro de 1819.

²⁷⁸ TOLLE, 2008, p. 23.

²⁷⁹ CREUZER, 1810, p. 4-5. Trad. de Oliver Tolle (publicação em curso).

²⁸⁰ TOLLE, 2008, p. 24.

²⁸¹ TODOROV, 1977, p. 219

²⁸² TODOROV, 1977, p. 220.

vista que Creuzer não pretendia desenvolver uma investigação filosófica²⁸³ e que, embora consiga atribuir ao mundo arcaico um tratamento que traz à luz certos momentos de constituição do conhecimento relevantes para a humanidade, sua teoria não será plenamente absorvida por Hegel como um momento autônomo do espírito absoluto – algo como, dadas as diferenças sistemáticas, acontece na filosofia de Schelling. A discussão de Creuzer sobre o símbolo e com ela sobre a mitologia entram na estética de Hegel a serviço do plano geral de seu sistema e da classificação da arte, com suas reconhecidas limitações, como exposição do espírito absoluto. Por isso, como afirma Hoffmeister:

Hegel não questiona na Estética se e em que medida as figuras artísticas seriam simbólicas, mas sim em que medida o simbólico mesmo pertenceria à forma de arte e seria uma forma de arte. Nisso o foco está sempre no fundamento espiritual, no simbólico mesmo, e não no respectivo mito ou figura simbólica²⁸⁴.

Portanto, no movimento de apropriação hegeliana da investigação de Creuzer na Estética o que fala mais alto são os pressupostos sistemáticos, como a superação da proximidade com o elemento natural rumo à idealidade espiritual. Daí que, em Hegel, o símbolo permaneça sendo índice da inadequação entre forma e conteúdo, distante da tendência de uma designação positiva do simbólico como expressão mais elevada da arte²⁸⁵.

A segunda referência importante para a constituição do tratamento de Hegel sobre a arte simbólica se insere no contexto da política de aquisições culturais levada a cabo pela Prússia, como se deu com a compra da coleção *Aegyptiaca* do General Minutoli em 1823. Num movimento iniciado pelas expedições napoleônicas ao Egito, Minutoli estivera neste país entre 1820-1822 com apoio do governo prussiano e trouxera consigo obras de arte encontradas em suas escavações. Prática reconhecidamente problemática atualmente, tal expropriação de obras de arte e artefatos foi o que permitiu a Hegel, que nunca viajara ao Egito, o acesso a fontes empíricas sobre a arte egípcia, ainda que não propriamente sobre a arquitetura. Com efeito, a intenção de visitar a coleção de Minutoli exposta no castelo Monbijou é relatada por Hegel ao historiador da arte e posteriormente integrante da comissão para construção do museu egípcio real Waagen em carta de 02.04.1823. A realização de tal

²⁸³ Cf. Hoffmeister, 1930, p. 260-261. Hoffmeister desenvolve a importância de Creuzer para o idealismo situando seu esforço por uma consideração de uma unidade no limiar da mitologia no mundo antigo. Neste sentido, explica como a investigação de Creuzer tem efeito na filosofia de Hegel como um todo: não apenas na estética, mas também na filosofia da religião e da história. Hegel, porém, estaria o tempo todo ocupado com buscar nestas manifestações mitológicas seu substrato racional.

²⁸⁴ HOFFMEISTER, 1930, p. 266.

²⁸⁵ TOLLE, 2008, p. 21.

visita é narrada por Hegel posteriormente em carta a Creuzer em maio do mesmo ano.

Uma terceira referência de Hegel para sua compreensão a arte simbólica vem da história da arte e da arquitetura empreendida pelo classicista *outsider* Aloys Hirt. No ano de 1821 Hegel reproduz em suas anotações um esquema sobre as divindades egípcias retirado da obra *Ueber die Bildung der aegyptischen Gottheiten* de Hirt. A intenção de Hegel com essas anotações de estudo parece residir no estabelecimento da relação entre uma dada divindade com sua configuração animal correspondente e, por fim, com o templo a ela dedicado, considerando ainda informações como a localidade de tal templo²⁸⁶. Outras anotações breves do mesmo ano de 1821 resumem em palavras-chaves passagens sobre a arquitetura egípcia que Hegel copia da *História da arquitetura dos antigos*, de Hirt, com ênfase na presença das esfinges no complexo sagrado dos templos²⁸⁷.

Os cadernos de anotações de Hegel contêm ainda outras menções relevantes que podem igualmente ter contribuído para sua compreensão da arquitetura simbólica, como as anotações feitas por Hegel no ano de 1822 sobre a obra *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, de Ker Porter, publicada em 1821 como um relato das viagens realizadas em 1817, 1818, 1819 e 1820 a estes países. Destes relatos Hegel anota nomes de localidades e pontos de referência²⁸⁸.

3.2. Obras para reunião dos povos

Agora que tais referências de Hegel foram elencadas é o momento de retornar à arquitetura simbólica e de analisar seu conteúdo em si, partindo de seu primeiro estágio com as obras para reunião dos povos. No caso de tais obras, o que se representa e se simboliza na materialidade é o sagrado, que, segundo Goethe, reside na reunião de almas, e que é simultaneamente “a finalidade e o conteúdo da obra mesma”²⁸⁹. Como afirma Hegel, as obras de arquitetura para reunião dos povos atualizam uma unificação que outrora pertencia à família e agora se realiza no coletivo por meio das manifestações arquitetônicas: “... a construção que se eleva para as nuvens é o tornar-se-a-si objetivo [*sich-objektiv-Werden*] desta unificação precedente dissolvida e a realização de uma unificação nova e ampliada”²⁹⁰. Neste sentido, o primeiro exemplo citado por Hegel, o da Torre de Babel, inspira interesse – a Torre de

²⁸⁶ GW 22, p. 56-63.

²⁸⁷ GW 22, p. 68.

²⁸⁸ GW 22, p. 77-78

²⁸⁹ *Arq.*, p. 104

²⁹⁰ *Arq.*, p. 104

Babel representa o sagrado enquanto marco de uma mudança na organização social, marco este que corresponde ao ato de instituição da sociedade civil²⁹¹. Conforme esta interpretação, o papel do elemento construtivo não é apenas como configuração estético-sensível do espiritual, pois também incorpora um “significado ético-religioso, político”²⁹², e com isso se encontra em contato com a vida dos homens do lado objetivo, na esfera da sociedade civil, designando uma forma de relação muito particular na qual “[...] a arquitetura não expressa diretamente o homem, mas sim o mundo do homem, o que a distingue de todas as demais artes”²⁹³. Não por acaso, no capítulo sobre a arquitetura não interessa a Hegel a figura do arquiteto, a qual a partir do século XVI ganhara relevância na teoria da arquitetura.

Nesta ênfase na própria construção como expressão do coletivo, um caráter essencial que Hegel destaca na arquitetura simbólica é a autonomia em relação à finalidade externa. Indicou-se previamente que a ideia de uma finalidade na arquitetura tem sua origem na obra teórica mais antiga que chegou aos dias atuais, o *Da Arquitetura* de Vitrúvio²⁹⁴, através da hipótese de que as construções primitivas teriam surgido da necessidade dos homens de abrigo contra intempéries, com o que Vitruvius consolida a utilidade como elemento fundamental nas discussões sobre arquitetura. Ora, contra isso, Hegel define a arquitetura simbólica como autônoma, de modo que é válido se perguntar:

Mas se a construção é sempre um meio, por que a arquitetura simbólica pode ser classificada de autônoma? Porque ela delimita um espaço exterior para a coletividade, que se põe diante dela como um indivíduo diante de uma escultura. Esse volume fechado se apresenta como uma estátua gigantesca, mas ela não é uma obra escultórica, já que não expressa a subjetividade num corpo, e sim uma obra arquitetônica, que realiza algo que uma estátua é incapaz de fazer: reunir a sociedade. Ora, como essa reunião acontece fora dele, o edifício simbólico aparece como independente de toda finalidade²⁹⁵.

291 É curioso notar que a Torre de Babel já fora objeto de outras análises, mas que destacavam o caráter de desagrado resultante de sua construção, cuja consequência teria sido a queda da civilização, deste mundo do homem. Esta foi uma perspectiva abordada no século XVIII pelo iluminista Lord Kames em *Sketches oh the History of Man*, com o intento de justificar a superioridade da Inglaterra, pois após esta queda da civilização, sobrelevam-se os esforços pelo aperfeiçoamento moral do homem (RYKWERT, *A casa de Adão no Paraíso*, p. 77). Para além da facticidade da Torre de Babel ou da razoabilidade da proposta de Lord Kames, o interesse está na ligação entre o aspecto construtivo e a vida dos homens, seja na esfera do espírito objetivo, na passagem da família à sociedade civil, seja na esfera moral. Tomando partido de Hegel, porém, a objeção que se poderia opor a Lord Kames seria justamente a de que o espírito subjetivo ainda não entra em cena na arquitetura, pois estão ausentes a individualidade e a subjetividade, que tornariam possíveis pensar o homem para além da dimensão do coletivo.

292 HEBING, 2016, p. 113

293 PULS, 2006, p. 357

294 A seguir, acompanharemos a argumentação apresentada em TOLLE, p. 37.

295 PULS, 2006, p. 359

Daqui já é possível indicar que, ao prescindir de uma finalidade exterior tal como o abrigar-se contra intempéries, esta obra também cria uma relação espacial característica: não possui espaço interior, espaço encerrado que permita a presença de um homem, relacionando-se, porém, com o espaço exterior enquanto objeto de reunião para a própria comunidade e enquanto referencial.

O outro exemplo de Hegel é o da Torre de Belus, na Babilônia, descrita por Heródoto como uma construção colossal de 8 pavimentos escalonados, tal qual a forma dos zigurates:

... o templo de Zeus Belos com suas portas de bronze, existente ainda no meu tempo; ele forma um quadrado com dois estádios de extensão em todos os lados. No centro do templo foi construída uma torre maciça, com o comprimento e a largura de um estádio; no topo desta torre foi construída outra, e no topo dessa foi construída ainda outra, e assim sucessivamente até completar oito torres; a rampa de acesso é construída externamente, em espiral em torno de todas as torres, mais ou menos a meia altura há um patamar e bancos para repouso [...]. Na última torre há um grande templo, e nesse templo há um grande leito com belos adornos. Nenhuma estátua de divindade foi posta naquele local, e nenhum dos mortais passa a noite lá, à exceção de uma única mulher nos arredores...²⁹⁶.

A respeito de tal construção, Heródoto aponta ainda a semelhança de narrativa com os egípcios e os lícios – também em Tebas e em Patara haveria a mesma narrativa de um deus que se presentifica junto a uma mulher ou profetisa. De especial importância é a descrição de Heródoto da área total do templo, que compreenderia a Torre de Belus mas também um santuário nos arredores, no qual seriam feitas as celebrações e as reuniões do povo.

Nos sete primeiros patamares haveria o predomínio do maciço, de um espaço que é todo envoltório, volume sem espaço interior, mas que se relaciona ainda com o espaço externo da circunscrição sacra e com as formas que nele habitam, como a estátua próxima à torre. Mesmo no último pavimento, que não é maciço, não se abrigam devotos, e apenas um banco simbolizaria o caráter de presença. Apesar de aceitar a presença de um deus, não seria o local para sacrifícios e adorações, que ficariam ao encargo da estátua fora da Torre, na área do santuário.

Em ambos os exemplos, a forma inicialmente não é uma “forma espiritual concreta e verdadeira em si mesma”²⁹⁷, nem uma forma determinada como a da casa, mas sim ocasional, e visa como fundamento aspectos do belo natural como o próprio material que remete à firmeza do cubo; no número

296 HERÓDOTO, 1988, p. 77

297 Arq., p. 99

de cubos está dada, por outro lado, a relação com o caráter simbólico. Trata-se de uma forma que remete ao desdobrar-se no qual o espaço se torna concreto pela matéria; forma na qual predomina o peso, a matéria, a dimensão, as primeiras determinações do espaço em sua diferenciação, de acordo com a *Enciclopédia*, com o que é possível retornar à consideração da doutrina do espaço tal qual em sua exposição enciclopédica. Afinal, não seriam tais obras, com as quais a arquitetura nasce, manifestações de um conteúdo ainda abstrato e universal e, do ponto de vista material, superfícies encerradas em si mesmas, sem conter espaço para algo que lhe fosse interior? O uso espacial é muito específico: a arquitetura autônoma não é meramente limitação do espaço ou envoltura para um sujeito²⁹⁸; a Torre de Babel não é algo que envolve (*kein umschließendes Werk*), mas sim algo em si encerrado (*ein selbst umschlossenes*)²⁹⁹. Nestas obras para reunião dos povos ainda viria a se desenhar a ideia de finalidade, a surgir de fato na passagem à arquitetura clássica, quando a determinação de encerrar algo se torna presente; até aqui, contudo, delineiam-se somente aos poucos as formas de resistência ao espaço na matéria. Neste sentido, dimensão e volume seriam palavras-chave nestas obras para reunião dos povos.

Considerando-as do ponto de vista da ausência de finalidade externa e de sua configuração exterior como algo em si encerrado, Hegel se distanciava também da ênfase nos elementos tectônicos em detrimento do invólucro tal como se apresenta na visão vitruviana da cabana primitiva: “a arquitetura é, desde seus inícios, um sistema tectônico que se apoia em sustentar e ser sustentado, no qual o invólucro é secundário”³⁰⁰. Como consequência desta leitura de Hegel é válido o questionamento se o estatuto destas primeiras manifestações na arte no campo da arquitetura é passível de ser compreendido como *monumento*³⁰¹, pois se trata de construções que não priorizam a satisfação de necessidades – afinal, não é possível habitá-las, como ocorre com uma cabana ou uma casa. Antes, elas são a materialização, em princípio, da reunião dos povos, e simbolizam aquilo que une a comunidade.

Tal interpretação de Hegel do surgimento da arquitetura como reunião dos povos pode ser relacionada com questões da ordem da teoria da arquitetura. Retornando a Vitruvius, vê-se que, ao considerar a arquitetura sob o registro da proteção contra as intempéries, os fenômenos da natureza seriam impulsionadores da atividade arquitetônica, levando os homens, reunidos em pequenos grupos,

298 HEBING, 2016 p. 112

299 HEBING, 2016, p. 122

³⁰⁰ ERBEN, 2017, p. 19.

³⁰¹ *Arq.*, p. 44

a iniciarem construções rudimentares. Ora, nesta visão já está pressuposto um grau de socialização: quando os homens já haviam dominado o fogo e formado pequenos grupos, começaram a erigir construções ou a escavar cavernas relacionando-se com a natureza tanto para se proteger dela, de suas intempéries, quanto ao imitá-la em suas construções. Já na teoria de Alberti esta visão é ampliada, pois as construções foram não apenas resultado da reunião dos homens, mas também pressuposto para a socialização:

Onde ela [a arquitetura] cria as condições de possibilidade para a reunião dos homens através da estrutura material, bem como espacial, ela é por um lado pressuposto para a comunitarização dos homens. Contudo, onde a arquitetura, por sua complexidade, só pode ser criada em atividade conjunta, o que também era a intenção de Vitruvius, a arquitetura é por outro lado resultado da comunitarização precedente do processo construtivo. Mostra-se a constituição dialética da arquitetura, na qual arquitetura é tanto pressuposto como também resultado dos processos de socialização humana, e inversamente a comunidade humana é pressuposto para e resultado da arquitetura³⁰².

De acordo com esta leitura, Hegel estaria mais próximo da visão de Alberti ao estabelecer as obras para reunião dos povos como o início da arquitetura, pois nelas se identifica essa relação dialética entre pressupor e favorecer as relações de comunidade.

3.2.1. Arquitetura e monumento

O arquiteto e professor Paulo Mendes da Rocha nos convida a refletir se em uma pirâmide “é a pedra ou a ideia que estão lá há mais de 5 mil anos. São as pedras ou as ideias que duram mais?”³⁰³

Ao destacar as obras para reunião dos povos como o início da arquitetura segundo o ideal do belo que orienta seus *Cursos de Estética*, Hegel tem em mente obras que, por sua ausência de finalidade de habitação, podem ser pensadas sob a categoria de monumento. Com isso, Hegel acaba por lançar luz – ainda que, como veremos, de um modo muito particular e provavelmente não-intencional – sobre este termo, de acepção aparentemente inofensiva, mas passível de revelar transformações na

³⁰² GLEITER, 2015, p. 45.

³⁰³ *Um abraço no Paulo*, 15 de setembro de 2020, disponível em https://aterraeredonda.com.br/um-abraco-no-paulo/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=um-abraco-no-paulo&utm_term=2020-09-16

relação com a Antiguidade e com o campo artístico.

Originalmente monumento estava ligado à lembrança: a palavra latina *monumentum* vinha de *monere*, advertir, lembrar, e a memória era sua orientação principal, como também se faz relacionar pela raiz *mnema*, do grego:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos [*Geschick*] (ou a combinação de ambos)³⁰⁴.

A manutenção da memória destes atos e orientações através da construção se dirige justamente ao coletivo, às gerações:

... chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. [...] Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos³⁰⁵.

Embora o termo monumento designasse não só grandes obras arquitetônicas, mas também obras de escrita³⁰⁶ e até mesmo pequenas medalhas, como afirma Quatremère de Quincy no verbete *Monumento*³⁰⁷ de sua *Encyclopédie methodique Architecture*, o sentido de monumento enquanto arquitetura atravessou os tempos e tornou-se objeto de investigação no século XIX sobretudo à medida que passou a ser considerado do ponto de vista das teorias de preservação e restauro, que tiveram, então, de se haver com o fato de que historicamente a humanidade se relacionou de distintos modos com as produções humanas e conforme estes distintos modos passaram a agregar diversos interesses, pesou a necessidade de estabelecer limites e parâmetros na relação com tais produções – a exemplo das leis de preservação. Digno de menção é também o fato de que, na história mais recente, os monumentos ganham importância no contexto dos estudos sobre a memória cultural, enquanto materialização de eventos da memória coletiva – basta pensar no amplo debate em solo alemão sobre os lugares de

304 RIEGL, 2014, p. 31

305 CHOAY, 2017, p. 18

306 RIEGL, 2014, p. 31

307 QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie methodique Architecture*, p. 722

memória da segunda guerra mundial.

Portanto, nem sempre os monumentos foram vistos da mesma forma. Fatores como o distanciamento histórico e as modificações no paradigma artístico e no papel da arte dentro da sociedade impuseram diferentes modos de se relacionar com tais construções, bem como com a própria Antiguidade. É por isso que Riegl, na obra *O culto moderno dos monumentos*, lança a proposta de que há diferentes tipos de monumento, considerando sua destinação e origem, e que a eles se liga um sistema de valores, como o valor histórico, o valor artístico, de memória, de antiguidade e de novidade. Apesar da diferença de foco³⁰⁸, a perspectiva dos monumentos enquanto preservação do patrimônio contribui ao ressaltar a percepção da mudança de estatuto dos monumentos, o que auxilia a compreender como eram abordados e o que significavam no período de Hegel.

Uma primeira diferenciação pode ajudar a progredir nesta consideração, a saber, a diferenciação sugerida por Riegl entre monumento e monumento histórico, sendo monumento uma obra edificada de modo deliberado ou volível (*gewollte*) no intuito de preservação memorial, enquanto monumento histórico seria uma obra fruto da intersecção espontânea entre história e arte³⁰⁹. Estes aspectos se consolidaram ao longo da história no modo de tratar os monumentos até chegar ao período anterior a Hegel, no qual a relação com a antiguidade ultrapassa o olhar que reconhece apenas o caráter histórico da antiguidade, pois, sob influência de Winckelmann este olhar passa a destacar nelas também o aspecto artístico.

Paralelo a esta mudança que passa a acolher uma consideração estética sobre os monumentos, dá-se a mudança no conteúdo dos próprios materiais com o alargamento geográfico através do qual a Antiguidade passa a considerar não apenas a herança greco-romana, mas também o Egito e a Ásia Menor. Tal alargamento geográfico acompanha o cronológico e o tipológico³¹⁰, com descobertas como as

... dos grandes sítios de Herculano (1713), de Pompeia (1748), de Pesto (1746), seguidas das primeiras escavações na Itália e na Sicília. Ele [o campo espaço-temporal] se enriquece também à medida que se estende o raio das viagens eruditas que exploram a bacia mediterrânea até o Oriente Médio e atravessam o Egito até o Sudão. Serlio reconstitui a Esfinge a partir das descrições de Heródoto, Norden a desenha no próprio

308 A consideração de Riegl se orienta pelo que denomina de querer da arte (*Kunstwollen*), entendido como as tendências que uniformizam e unificam a arte de uma época. Cf *Verbete Kunstwollen* em RIEGL, p. 24

309 O exemplo de Riegl para monumentos históricos é o Centro de Varsóvia, que agregaria ainda uma outra modificação dos monumentos: tornam-se centros de co-memoração.

310 CHOAY, 2017, p. 15

local, em 1737. Ao sabor de seus itinerários, esses viajantes não se deixavam mais absorver inteiramente pela pesquisa dos monumentos pertencentes às civilizações da alta Antiguidade ou da Antiguidade clássica; eles se familiarizavam também com culturas até então ignoradas, negligenciadas ou desprezadas...³¹¹

Neste ponto, reencontra-se a questão para a qual Hegel chamara atenção, a saber, a introdução de culturas até então omitidas na história da arte; a diferença é o foco, aqui delimitado ao ponto de vista dos monumentos.

Portanto, este período de transição do século XVII ao XVIII não só marca a introdução das antiguidades orientais na intelectualidade europeia sob a forma de monumentos, mas consolida a consideração estética sobre eles – de modo que Hegel não apenas incluiria, mas daria papel central a este alargamento recente da categoria de monumento quando faz uso das obras arquitetônicas orientais na forma de arte simbólica. Com as atenções voltadas para os monumentos, não por acaso é também neste mesmo período que surge um outro tipo, os monumentos nacionais. Sobre as antiguidades nacionais, elas eram analisadas de um duplo ponto de vista – técnico e artístico – que acompanhou a dupla consideração do gótico como algo que merecia preservação, mas que era grotesco. Com o tempo, fica acentuado cada vez mais o embate entre preservação e modernização das construções históricas, não apenas no que toca ao gótico – num passado recente a França admitira a destruição de edifícios históricos sob ação do arquiteto Pierre Patte, a mando de Luis XV, com a finalidade de embelezamento e modernização da cidade. Estes feitos conduziam novamente a noção de monumento à modificação: a descrição de monumentos conforme o verbete de Quatremère de Quincy, a saber, como obras de arquitetura que deveriam sublinhar o sentido da memória e o embelezamento das cidades, deixa ver este embate entre a modernização e a conservação memorial.

De fato, a Hegel não passa despercebidos os monumentos nacionais – já se mencionara que, do alargamento dos paradigmas artísticos com a noção de Antiguidade, Hegel concluía a possibilidade de acolher a arte de seu tempo, e é o que ocorre na referência à coluna de Napoleão, que será analisada à frente. Entretanto, por mais que o período anterior e contemporâneo a Hegel testemunhasse mudanças significativas no estatuto da arte e de outros saberes como a paleontologia, a geologia, o orientalismo, que causam uma interferência definitiva na relação com as antiguidades e os monumentos – sejam os clássicos, sejam os orientais, sejam os nacionais -, o ponto em que isto toca a arquitetura é muito específico. Há que se considerar o desenvolvimento especial desta arte no todo da sociedade e da

311 CHOAY, 2017, p. 67

própria consideração estética – isto é, o fato de que a arquitetura ainda encontrava dificuldades em sua consolidação como uma arte. No limite, a nascente noção da estética como disciplina influenciaria a modificação do pensamento sobre os monumentos: “a transformação do estatuto de antiguidades baseia-se [...] na importância e no novo estatuto que a época concede à arte”³¹²

Se até aqui destacou-se esta vertente que dá peso à história dos monumentos, vale questionar se – e o quanto – estas questões estariam presentes, de modo consciente, a Hegel. Em outras palavras: ao empregar o termo monumento, estaria Hegel conectado com estas modificações no termo? Acompanhando as diferentes versões do capítulo sobre a arquitetura simbólica, nota-se que o monumento, em sua função memorial, é explicitamente mencionado em seus *Cursos de Estética* de 1820/21, contudo, já como desenvolvimento posterior da arquitetura simbólica, como momento em que a obra arquitetônica já não tem mais o significado em si mesmo e tende para a arquitetura clássica: “à esta passagem pertencem também os monumentos (*Denkmäler*), obras da arquitetura que devem servir à lembrança, isto é, elas também não têm sua finalidade, significado, em si mesmas, e frequentemente este [significado] é fixado por meio de inscrições”³¹³. Nas demais versões, contudo, este aspecto sai de cena à medida em que Hegel, ao tornar os monumentos uma articulação fundamental da arquitetura simbólica, partilha do incipiente olhar estético que se voltava para estes objetos.

Ao conferir maior peso ao elemento artístico que ao memorial dos monumentos, Hegel acaba por também se diferenciar de outra referência significativa para sua obra: Hirt, que emprega largamente o termo monumento em suas obras. Um exemplo se dá na *Geschichte der Baukunst*, em que Hirt se apoia sobretudo em Heródoto ao tratar do Templo de Zeus Belos, mas também ressalta a referência a Diodoro de Sicília, segundo o qual o templo, devido à sua altura, era utilizado pelos caldeus para observação astronômica³¹⁴. Reproduzindo também Estrabão, sugere uma aproximação entre o templo de Zeus Belos e as pirâmides, especialmente as pirâmides escalonadas³¹⁵, pela função de sepultura – Belos fora o fundador e rei da Babilônia, o que justificava a designação da torre como um monumento³¹⁶. Também de acordo com isso estaria a interpretação da torre como uma fortaleza, com o que se aproximaria ainda dos Memnonium.

Nota-se aqui que o monumento, para Hirt, parece destacar mais o sentido de homenagem – e,

312 CHOAY, 2017, p. 85

313 GW 28,1, p. 125

314 HIRT, 1821, p. 146

315 As pirâmides escalonadas – cujo exemplar mais conhecido é a de Djoser, em Sacara, e que foi também a primeira pirâmide – deixariam ver a referência às mastabas, das quais foram uma evolução.

316 HIRT, 1821, p. 146

por consequência, o sentido memorial – enquanto Hegel mantém-se na determinação do monumento como obras sem finalidade externa, destacando sua função para a comunidade enquanto ponto de unificação. Como visto, Hirt abre espaço justamente para a possibilidade de que um monumento como a Torre de Zeus Belos não estaria ali de modo autônomo, mas tivesse uma função, fosse um meio para a finalidade de orientação astronômica. A primeira indicação seria, portanto, de uma diferença entre o uso de monumento em Hirt e Hegel.

Os monumentos representam interesse também por seu caráter de delimitação espacial da matéria que necessariamente se relaciona com o que lhe é exterior, ao pressupor um povo que não só o construa, mas que faça uso do ambiente ao redor do monumento como local de encontro. Ademais, neste estágio da arquitetura enquanto monumento, a arte está em relação com a natureza uma vez que usa os materiais que são dela retirados, bem como a arquitetura está em conexão com as configurações do belo natural como a regularidade das linhas, a simetria, a conformidade a fins e a harmonia e, por fim, uma vez que a natureza age de modo incessante sobre as obras de arquitetura, de modo talvez até mais inexorável que nas outras artes, constituindo o que Riegl verá como o valor histórico – mas a arte já ultrapassou a natureza na busca por expressar o espiritual. Por isso a arquitetura não pode se resumir a estas formas.

O último exemplo de Hegel para as obras de reunião dos povos é o de Ecbátana, a capital dos Medos, como Heródoto descrevera:

Os medos [...] construíram a cidade chamada atualmente Agbátana, cujas fortificações são de grandes dimensões e sólidas e são constituídas de muralhas em círculos concêntricos. Elas foram planejadas de tal maneira que cada círculo de muralhas excede o precedente por uma altura equivalente à de suas ameias. [...] Há sete círculos ao todo; dentro do último círculo interno ficam o palácio do rei e seus tesouros. [...] Deíoces construiu essas muralhas para si mesmo e em volta de seu palácio, e o resto do povo deveria instalar-se em torno das muralhas³¹⁷.

Portanto, o característico de Ecbátana era a disposição da cidade que expressava o simbólico da reunião na fortificação que a circundava: sete muros concêntricos, nos quais a altura de um ultrapassava a de outro, e de cores distintas, que encerravam no centro a cidade. Anterior a Hegel, Creuzer e Hirt reproduziram a descrição de Heródoto com acréscimos, sendo Creuzer quem introduziu o dado fundamental para Hegel, a saber, a relação dos sete muros com os sete planetas conforme uma

317 HERÓDOTO, 1988, p. 52

concepção simbólica ancestral³¹⁸, tal como ocorreria também aos egípcios e até ao templo de Wischnu³¹⁹.

Sem dúvidas Hegel pretende destacar aqui o carácter simbólico, mas desperta interesse o exemplo, que, em termos arquitetônicos, representa uma configuração espacial distinta daquela da Torre de Babel: como cidade, trata-se de um espaço exterior em que, apesar do invólucro mural como interrupção do espaço contínuo, não há ainda espaço interior; uma área ampliada mais dispersa, e, sobretudo, uma área habitada que cumpriria a função de moradia, ausente nos demais monumentos. Hegel não insiste neste carácter de habitação da cidade, mas se debruça sobre o simbólico numérico, tal como já o fizera com o outro exemplo da Babilônia, quando destacava o número de cubos da Torre de Zeus Belos.

Mas a abordagem de Hegel sobre o monumento – cuja essência, para não perder de vista, é a arte simbólica – não se resume às obras para reunião dos povos. Este conteúdo originalmente universal adquire uma determinação mais singularizada.

3.3. Obras que oscilam entre arquitetura e escultura

O conteúdo universal que impulsiona a atividade artística se apresenta também em formas singularizadas, exemplificadas pelas colunas língas, pelos obeliscos, pelas esfinges e pelas memnonas, obras que, neste esforço de singularização, aproximam-se das esculturas.

O primeiro exemplo corresponde às colunas língas ou fálicas, presentes também no Egito, mas sobretudo na Índia. Tais obras expressam em forma artística as intuições deste povo conforme o que Hegel descreve também na *Filosofia da História* como “um panteísmo universal”, “um panteísmo da força da imaginação e não do pensamento”, no qual

A matéria sensível e o conteúdo são tomados apenas pelo universal e incomensurável, inseridos de forma rude e não-liberta pela força livre do espírito em uma bela configuração e nele idealizados; assim, o sensível é apenas algo que se adapta à expressão do espírito, expandindo-se para a imensidão e para o desmedido, transformando o divino em extravagante, confuso e trivial³²⁰.

318 CREUZER, 1978, p. 687

319 CREUZER, 1978, p. 469

320 FH, p. 124

A grandiosidade fantasiosa e a compreensão de tudo como divino representam, assim, o caráter da Índia – daí que suas representações artísticas se voltem para o simbolismo fantástico, no qual valorizam a natureza no aspecto de sua vitalidade da reprodução. Mas a pura veneração da natureza não constitui, por si só, arte³²¹; o característico da arte é a passagem na qual se faz da natureza objeto de uma representação que, exposta à intuição, se exterioriza em imagem. É o que ocorre na Índia, quando um aspecto da natureza é representado em forma plástica, simbolizando a intuição compartilhada pelo povo; este aspecto é a procriação, “uma figura substancial, e nas escavações, nas grutas, nos pagodes dos hindus, sempre se encontram o *lingam* como força masculina e o *lotos*, como a feminina”³²². As colunas linga representam este ímpeto reprodutivo e por isso emulam a forma fállica:

[...] imagens colossais de pedra a modo de colunas, erguidas como torres maciças, mais largas na base do que no topo. Originariamente elas eram finalidade por si mesmas, objetos de veneração, e apenas tardiamente começou-se a fazer aberturas e buracos nelas e a colocar imagens de deuses no seu interior³²³

Aqui distinguem-se duas manifestações: em princípio, a coluna linga maciça e de forma fállica, mas depois, com a coluna linga escavada, diferenciada em casca e núcleo e que abriga então estátuas e imagens de deuses, reside a passagem das colunas lingas aos pagodes, templos característicos da Índia, da China e do Japão, mas que no mundo indiano se desenvolveram a partir da estupa, um monumento sepulcral de forma semi-esférica.

Como já mencionado, se poucos teóricos da época de Hegel trataram da arquitetura oriental, a atenção conferida especificamente à arquitetura da Índia foi ainda menor. Hirt sequer considerava a arquitetura indiana como digna de interesse, e limitava sua avaliação do Oriente antigo ao Egito e à Pérsia³²⁴. As considerações gerais sobre cultura e mitologia indiana até progrediam, como na obra *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, de Friedrich Schlegel, ou mesmo na *Simbólica* de Creuzer, mas menos quanto à arquitetura. Vê-se, por exemplo, que Creuzer até detém-se em descrever os templos indianos, mas aborda as colunas linga muito brevemente – apenas as localiza dentre os monumentos do período de Shiva e descreve-as como imbuídas de um espírito simples, com semelhanças com as esculturas egípcias³²⁵, uma descrição que coincide levemente com aquela empregada por Hegel nas

321 CE II, p. 38

322 FH, p. 136

323 Arq., p. 108-109

324 WYSS, 1983, p. 124

325 CREUZER, 1978, p. 564-565

*Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*³²⁶ do Linga como a representação mais geral (*die allgemeinste Vorstellung*) de Shiva, análogo ao *Phallos* entre os gregos, e presente na maioria dos templos. Por outro lado, não há muita concordância na referência aos pagodes, descritos por Hegel como estreitos e altos, à semelhança de colunas. Tampouco a referência de Heródoto esgota a questão, pois só trata dos linga entre os egípcios: Hegel nota que, ao tratar das colunas lingas que Sesóstris erigia em suas batalhas, Heródoto enfatizava o aspecto ético contido na construção, e menos o aspecto natural ligado à procriação. Isto porque Heródoto³²⁷ explica que Sesóstris erigia dois tipos de estelas: nos monolitos em que a forma do órgão reprodutor masculino predominava, simbolizavam-se povos que batalharam duramente; nos que se encontrava desenhado o órgão reprodutor feminino, os povos não haviam batalhado com igual coragem.

De onde viria, então, a ideia dos linga fornecida por Hegel?

Na ausência de menções diretas de Hegel, resta refazer o seu caminho, examinando suas referências gerais; dentre estas, Creuzer, ao tratar dos monumentos da Índia, se refere a muitas obras sendo uma delas *Monuments anciens et modernes de L'Hindoustan* de Langlès³²⁸. A descrição de Langlès relata, sobre o templo de Madhoureh (ou Madhourah), que o que se adora neste templo é o “órgão da geração ou Chaka-naden”, nomeado também Chaka-lingam, a força geradora, um bloco de granito de forma cônica que está em relação com o conteúdo religioso-mitológico: “[...] o linga [...] é um dos símbolos de Shiva, a terceira pessoa da trindade indiana”³²⁹. Também se encontram sete pagodes em Mavalipouram (ou Mamallapuram), uma vila com obras arquitetônicas adornadas com baixo-relevo e esculturas e, no primeiro dos pagodes, o Linga. Dada a ausência de menção direta, não é possível afirmar que Hegel tenha tido contato com esta obra específica – mas é possível sugerir que Hegel tenha trilhado o caminho das referências apontadas por Creuzer e, a partir disso, constituído um quadro mais geral da arquitetura indiana.

No limite, a abordagem toda de Hegel acaba afetada pela pouca atenção da época à Índia em comparação com o Egito Antigo, o que explicaria uma certa tendência a enfatizar o grotesco na arquitetura, na mitologia e na cultura geral da Índia. Mas um aspecto fundamental é que novamente Hegel reforça a ideia de que estas etapas iniciais da arquitetura ainda não têm em foco a necessidade:

326 HEGEL, 1990, p.351

327 HERÓDOTO, 1988, p. 119

328 CREUZER, 1978, p. 567

329 “Le linga (que les Malabars prononcent lingam) est un des emblèmes de Siva, la troisième personne de la trinité indienne” (LANGLÈS, 1821, p. 6)

os pagodes não se orientam pela forma da casa e não acolhem uma finalidade externa.

Se nas obras indianas o caráter natural prevalece representando a força vital reprodutora, no Egito este aspecto natural e sensível começa a ser ultrapassado, caracterizando a transição, dentro da arte simbólica, do simbolismo inconsciente ao autêntico³³⁰. Na *Filosofia da História*, o Egito era tido como o desenvolvimento do princípio que reinava no Império Persa da “veneração da luz como ser natural universal”³³¹, um princípio que se divide entre o sensível e o espiritual nos povos dissidentes do Império Persa para ser novamente unificado, mas agora de um modo concreto. De igual modo, na estética, conforme a dinâmica do absoluto, Hegel explica esta transição ao mundo egípcio como o ato de libertar o significado através da colocação de um negativo com um grau maior de concretude do que o negativo que havia na intuição dos persas, como na relação entre Ahriman como o oposto de Ormuz, ou entre os indianos – um negativo que, entre os egípcios, é representado pela morte. A morte é justamente o que conecta o natural com aquilo que, impulsionado pelo próprio espírito, surge da interrupção e negação do natural: o espiritual. É por isso que para Hegel a arquitetura egípcia é de tanta importância: nela se coloca pela primeira vez a separação entre o mundo dos vivos e dos mortos e com isso institui uma dimensão espiritual mais elevada a ser representada nas obras artísticas, o que ficará evidente sobretudo ao tratar das pirâmides.

Sem dúvidas as obras que Hegel destaca na arquitetura egípcia – obeliscos, memnonas e esfinges, que, a bem dizer, são obras que oscilam entre a arquitetura e a escultura – também guardam, em certa medida, alguma relação com a natureza. Afinal, os egípcios simbolizaram em suas produções materiais e imateriais uma intuição religiosa que percebia a natureza, vendo-a como um ciclo fechado, ao qual o Nilo, bem como o Sol, obedecia nas cheias e nas vazantes das quais resultava rica fertilidade do solo³³². A questão é que ao representar e configurar tais significados, a arte egípcia começa a se descolar do natural e passa a admitir outros elementos, como o retilíneo. Os obeliscos seriam exemplo disso: estão em relação com o natural à medida que simbolizam raios de sol, mas o fazem com ênfase na regularidade.

Outro exemplo são as memnonas, duas estátuas femininas colossais, dispostas sentadas e com os braços e pernas junto ao corpo, sobre as quais especialmente os relatos antigos dão conta de que, no nascer do sol, emitiam um som. Este fato esteve sob discussão por muito tempo, mas para Hegel a

330 CE II, p. 71

331 FH, p. 167

332 FH, p. 174

sonoridade das estátuas representaria um ponto importante na articulação da arte simbólica, pois as memnonas, à diferença dos obeliscos, representavam a forma humana, mas esta forma humana ainda não possuía em si o interior desenvolvido e não era livre, de modo que precisava da vivificação por circunstâncias externas, como a luz, num fenômeno assim descrito:

existindo minerais que estalam na água, o som daquelas imagens de pedra provém do sereno e do frio matinal e dos raios de sol que a seguir recaem sobre eles, na medida em que são produzidas com isso pequenas rachaduras que novamente desaparecem³³³

Eram monumentos cuja referência fora alvo de questionamento – para Hirt, cultuavam um rei, para Pausânias, um deus; já Creuzer se concentrou nas possibilidades mitológicas das interrelações que atestariam a identidade entre Memnon, Amenophis, Phamenophis e Ozymandias, identidade esta que foi objeto de debate entre os teóricos e mesmo entre os viajantes que escreviam os relatos. A própria figura de Memnon era controversa, (tratava-se de uma divindade, um rei, um herói, um artista?), e da mesma forma o eram os monumentos dedicados ele – Winckelmann, por exemplo, toma as memnonas puramente como estátuas³³⁴.

Se Creuzer tinha em vista, em primeiro plano, o desdobramento mitológico da questão, não deixa de remeter às ocorrências e comentários específicos sobre os colossos de Mêmnon destacando sobretudo os de Jablonski (*De Memnone Graecorum, et Aegyptiorum, Huiusque Celeberrima in Thebaide Statua Syntagmata III*) e Dornedden (*Phamenophis oder Versuch einer neuen Theorie über den Ursprung der Kunst und Mythologie*), que são de interesse por destacarem nos dois colossos de proporção monumental a finalidade de observação astronômica: representariam o *Jahresgnomon*, o mecanismo de relógios de sol responsável por projetar a sombra³³⁵. Para ambos os autores estaria então presente um duplo intuito: a função de sepultura, mas também uma função astronômica.

A finalidade de sepultura é enfatizada também no artigo mencionado por Creuzer *Über die Gräber des Memnon und die Inschriften an der Bildsäule desselben*, de Friedrich Jacobs, filólogo e membro da Academia de Ciências de Munique e, posteriormente, da Academia de Ciências prussiana, publicado em 1810 nos *Denkschriften der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München*. Jacobs nota que na Ásia e no Egito vários lugares foram marcados com o nome de Mêmnon; na região

333 CE II, p. 82

334 WINCKELMANN, p. 50

335 CREUZER, 1978, p. 450 et. seq.

sul da Etiópia e no norte da Anatólia seu nome era conhecido e festejado³³⁶, e nesses lugares ergueram-se seus palácios e sepulturas. Os lugares e construções ligados a Mêmnon eram um misto entre templo e monumento sepulcral; ora, afirma Jacobs, que um palácio seja também um sepulcro, ou que deva valer como isso, é estranho ao nosso modo de pensar, mas não ao modo oriental³³⁷.

Daqui, a primeira questão que se depreende é: como era possível existir tantos túmulos em diferentes lugares? Uma possibilidade aventada – e que para Jacobs ainda não resolveria muita coisa – é que essa multiplicidade de túmulos seria ação do próprio Mêmnon (que, inclusive, era tomado por isso como um artista), como materialização de suas conquistas, símbolos de sua vitória. Mas como os próprios mitos contam, é difícil determinar onde realmente estaria o corpo, de modo que tais túmulos seriam então meros cenotáfios, memoriais desprovidos dos restos mortais – portanto, sem corresponder totalmente à finalidade de sepultura. Mesmo Creuzer já havia assinalado que Ecbátana também teria um Memnonium³³⁸

Disto é interessante notar como Hegel se distancia destas interpretações em voga acerca das Memnonas. A partir do uso peculiar que faz do símbolo conforme apreende de Creuzer, é possível a Hegel chegar à concepção da arquitetura oriental justamente como obras sem finalidade exterior, opondo-se a uma suposta função astronômica, e sem deter-se nesta multiplicidade dos locais destinados à veneração de Memnon.

Por fim, as esfinges retratariam de modo exemplar a arte simbólica dentre os egípcios: resultantes da escavação de rochedos, tais figuras híbridas de homem e leão representariam a vida humana desembaraçando-se da figura animal³³⁹, e por isso seriam, para Hegel, uma espécie de símbolo do símbolo.

O que todas estas obras – colunas lingas, obeliscos, memnonas, esfinges – têm em comum para Hegel é o fato de apresentarem aquele conteúdo universal em forma singularizada, que se diferencia da escultura por não alcançar ainda a individualidade. Ademais, outro aspecto característico de tais construções é que elas frequentemente não existiam de modo isolado, e sim integravam um campo mais ampliado como nas circunscrições sacras dos templos ou nos labirintos. No primeiro caso, dos templos, Hegel os define da seguinte forma:

336 JACOBS, 1810, p. 7

337 JACOBS, 1810, p. 24

338 CREUZER, 1978, p. 468.

339 FH, p. 168

construções abertas, sem teto, com portões, com passagens entre as paredes, sobretudo entre pavilhões de colunas e florestas inteiras de colunas, obras de grandes dimensões e multilateralidade no interior, que por si mesmas, em efeito autônomo, sem servir como moradia e recinto de um deus ou da comunidade devota, tanto surpreendem na representação por meio do aspecto colossal de suas medidas e massas, quanto as Formas (*Formen*) e formas (*Gestalten*) singulares reivindicam por si mesmas todo o interesse³⁴⁰.

Destaque-se aqui mais uma vez o caráter autônomo das construções e o fato de não serem construídas com a finalidade de abrigar a comunidade no serviço de veneração. Toda esta estrutura do templo, que comportava diversos espaços, na maioria dos casos abertos e acompanhados das obras singulares como as esfinges, os obeliscos, as memnonas adossadas às paredes, conduz por fim ao templo propriamente dito, que poderia ser uma obra monolítica. No limite, o que expressa o divino é esta representação física: “[...] que se deixe que essas massas amontoadas de pedra nos falem e revelem o que é o divino”³⁴¹. A repetição e disposição das obras escultóricas não seria mero acaso: o aspecto simbólico está presente, afirma Hegel, em determinações numéricas de quantidade de obras singulares ou nas relações de proporção³⁴².

Agora que já foram apresentados os exemplos que Hegel emprega, vale atentar mais uma vez à relação entre escultura e arquitetura. Cabe a Hegel delimitar as diferenças entre as artes, diferenças que se embasariam na relação de cada arte com a realização do ideal artístico e que afetam a representação material e espacial, mas que não têm nesta materialidade sua razão. O motivo pelo qual esfinges, obeliscos, memnonas não podem, para Hegel, ser ditas esculturas é porque ainda não cumprem a determinação de individualidade que só a escultura atinge, pela figura humana.

Deste motivo se seguem algumas implicações. Uma delas é que estas duas artes particulares se apresentam materialmente de modos distintos, quais sejam, “a arquitetura se dirige à matéria bruta tal como ela se encontra no ambiente exterior (as rochas), a escultura trabalha sobre um material mais selecionado e que exige alguma elaboração prévia (mármore e bronze)”³⁴³. Outra implicação é que as duas artes travam distintas relações com a comunidade, pois “[...] enquanto a escultura delimita um espaço para ser contemplada por um indivíduo, a arquitetura delimita um espaço para ser contemplada por uma coletividade”³⁴⁴. Como aponta Hebing, as obras singulares como as esfinges e obeliscos

340 Arq., p. 114

341 Arq., p. 116

342 CE II, p. 76

343 Arq., p. 45

344 PULS, 2006, p. 360. Ainda sobre a relação entre escultura e arquitetura, pensar o efeito das esculturas na coleção de

possuem características de obras escultóricas, mas a especificidade de seu emprego nas construções as conduz para a arquitetura: só se tornam de fato arquitetura quando são dispostas em séries na circunscrição sacra³⁴⁵.

Ao tratar da proximidade entre escultura e arquitetura na antiguidade oriental, Hegel já enfatiza a importância do espaço no qual se situam e a forma como estão em conexão com este espaço como um todo, além de reforçar a frequência com que tais obras surgem: há a repetição de esfinges formando passagens, de memnonas nas paredes, de modo que é característico da arquitetura simbólica uma espacialidade que não se limita a formas orientadas pela necessidade, como a da casa, mas que se relaciona com o todo, o entorno. À espacialidade egípcia interessaria de modo fundamental a relação entre os monumentos, e não apenas a consideração de cada um em isolado. Sobre isso, Hegel faz o seguinte quadro: tal como havia hieróglifos verdadeiros que se gravavam nas pedras e pergaminhos, também o conjunto das obras de arquitetura e escultura egípcias poderia ser lido como hieróglifos³⁴⁶, em todo seu caráter enigmático que impele à decifração.

3.4. Labirintos e construções subterrâneas

O simbólico também está presente em outro tipo de construções que abrigam as obras singulares: os labirintos. A referência de Hegel é Heródoto³⁴⁷, que narrava ter visitado a parte superior de um labirinto constituído de dois pavimentos, um sobre a terra e outro subterrâneo, nos quais se sucediam pátios e instalações adornadas por hieróglifos. Para Hegel, aqui já se introduziria uma nova determinação: por um lado os labirintos já tendiam à determinação da casa, e por outro à finalidade exterior da sepultura, com o que se inicia a passagem da arquitetura simbólica à clássica.

Ao situar tais obras em espaços como o dos labirintos, Hegel inicia a abordagem da passagem da arquitetura autônoma para a clássica, servil, exemplificada em construções subterrâneas, pirâmides e, como elemento chave nesta passagem, as colunas.

Além dos labirintos, há também as construções totalmente subterrâneas que pertencem, conforme a descrição de Hegel seguindo Creuzer, sobretudo à Índia, em Salsete, na Caxemira – que na

Mannheim, como narram Goethe e Herder.

345 „Beispielsweise die Sphinxen sind an sich selbst Skulpturen, gewinnen aber erst in der Architektur ihre eigentliche Bestimmung, wenn sie auf dem heiligen Feld des Tempelareals seriell aufgestellt werden“ (HEBING, 2016, p. 114)

346 FH, p.180

347 HERÓDOTO, 1988, p. 136-137

época ainda pertencia à Índia – e nas regiões fluviais dos Indus, mas também ao Egito, à Núbia e à Pérsia. Não foram apenas escavações com intuito de abrigar-se ou estocar alimentos, mas pontos de unificação, tal como o foram as obras para reunião dos povos. Contudo, localizadas debaixo da terra, tais construções já apresentam a configuração da envoltura e acolhem as obras arquitetônicas de caráter escultórico. Neste sentido,

tais cavernas pertencem já a um outro estágio, por mais simbólicas que elas possam ser, já que elas não estão mais aí tão simbolicamente autônomas, mas já têm a finalidade da envoltura, da parede, do telhado, no interior dos quais estão erigidas as configurações mais simbólicas enquanto tais³⁴⁸.

Para Hegel, o ato de escavar representaria um ato muito mais natural que erigir algo sobre a terra e, neste sentido, a caverna teria primazia em relação à cabana. Com isso, Hegel se localiza na discussão sobre a origem da arquitetura, mas não ao modo dos historiadores de arquitetura, e sim considerando o seu fio condutor do ideal artístico do espírito.

Além das cavernas, outras construções começam a introduzir o ideal de finalidade externa, e não só o de envoltura – por exemplo as pirâmides e outras habitações dos mortos.

3.5. Pirâmides e habitações dos mortos

As pirâmides já não são mais construções exclusivamente subterrâneas, embora, para além da parte visível da regularidade triangular, tais construções contivessem câmaras e passagens sob a terra. Seu uso como habitação dos mortos já era relatado desde Heródoto, que, a respeito das pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos, as descrevera destacando desde aspectos estruturais, como a necessidade da construção de uma estrada para o transporte dos blocos de pedra – “uma obra não muito inferior à ereção da pirâmide”³⁴⁹ – até os aspectos sociais, como a escravidão e a pobreza às quais o povo foi submetido durante tal construção, bem como o objetivo de tal empreendimento: referindo-se à pirâmide de Quéops, a primeira e a maior de todas, Heródoto relata que “o rei a construiu para ser o seu próprio túmulo”³⁵⁰.

Com efeito, à época de Hegel, motivado especialmente pelas expedições napoleônicas, muito

348 Arq., p. 121

349 HERÓDOTO, 1988, p. 128

350 HERÓDOTO, 1988, p. 128

ainda se discutia sobre as pirâmides, sobre sua construção e finalidade. Exemplo disso é o artigo de Hirt *Von den ägyptischen Pyramiden überhaupt, und von ihrem Baue insbesondere*, no qual Hirt mencionava que já os antigos apontavam nas pirâmides a finalidade de monumentos sepulcrais³⁵¹, e sobre esta finalidade não pairaria dúvidas. Esta finalidade, inclusive, seria responsável pela forma de tais construções: localizadas acima da entrada para os jazigos subterrâneos, serviam de proteção e abrigo e, dada sua forma triangular, a areia não aderiria à superfície e os acessos não ficavam soterrados. Ademais, a forma das pirâmides não era exatamente uma novidade: Hirt nota que as construções elevadas em forma de colina eram características de muitos povos, que as erguiam para os mortos conhecidos. A forma da pirâmide não seria, para Hirt, casual.

Hegel acata a determinação das pirâmides como monumentos funerários; por sua vez, contudo, destaca nisso uma característica que extrapola a construção em si, mas que se expressa através dela: a introdução do espiritual individual pela separação entre o mundo dos mortos e dos vivos. A admissão deste diferencial pode ser imputada a Creuzer, que descrevia as pirâmides como o símbolo do reino espiritual em sua graduação e relacionava a existência de sete câmaras nas pirâmides aos planetas (que então eram cinco) acrescidos do sol e da lua³⁵². Ora, Hegel não retém a relação numérica simbólica com a esfera celeste, mas sim a ideia de um reino espiritual, ainda que sem discriminar seus estágios; é neste aspecto, pertencente à religião egípcia, que via o impulso para a construção de obras nas quais tal dualidade entre o espiritual e o não-espiritual se manifestasse:

... na arquitetura também é importante que ocorra a separação, por assim dizer, do espiritual como significado interior, o qual é conduzido por si mesmo à exposição, ao passo que o invólucro corporal é produzido como mera envoltura arquitetônica. Por isso, as habitações dos mortos dos egípcios formam nesse sentido os templos mais primevos: o essencial, o centro da veneração, é um sujeito, um objeto individual, que aparece significativo por si mesmo e que expressa a si mesmo, diferenciado de sua moradia, a qual é construída, portanto, como mero invólucro servil³⁵³

Assim, a separação entre o morto e o vivo se reflete, na arquitetura, na separação entre o significado, que expressa o sujeito, e a forma, aqui como envoltório. Ao diferenciar casca e núcleo, envoltura e significado, obra e sujeito, que repousa, este último, naquilo que está ali guardado – o morto, a obra arquitetônica adquire como consequência o caráter funcional: “a arquitetura [...], que até

351 HIRT, 1815. p.10

352 CREUZER, 1978, p. 390-391

353 Arq., p. 123

agora tinha autonomamente em si mesma o seu significado como arquitetura, separa-se agora e se torna servil nesta separação”³⁵⁴.

É preciso cuidado ao observar esta finalidade externa. Em primeiro lugar, porque ela se inscrevia num processo, anunciando-se conforme a envoltura se delineava como determinação da arquitetura. Ademais, a finalidade inscrita nas pirâmides não se encaixaria no quadro de um funcionalismo arquitetônico propriamente dito, pois tais construções foram erigidas para o próprio espírito absoluto³⁵⁵.

Relacionando os diferentes estágios, nota-se que da mesma forma que a torre de Babel e as construções subterrâneas indianas, os monumentos sepulcrais como as pirâmides também funcionam como locais de reunião dos povos, embora não se destinem a abrigar os povos no interior da construção – pelo contrário, são erigidas para os mortos e são eles que são abrigados ali; para os vivos, funcionam como um referencial. Mas perceba-se: anteriormente já se destacara a diferença entre os dois primeiros tipos de obras, a saber, que na Torre de Babel ou do Zeus Belos não estava dada ainda a envoltura, que surge nas construções subterrâneas indianas, de modo que com as pirâmides esta envoltura encontra enfim a sua autêntica razão de ser, com a espiritualidade e individualidade desenvolvidas.

Assim, a arquitetura egípcia apresenta diferentes tipos de manifestações artísticas, desde as esfinges e memnonas, até os labirintos e as pirâmides, que já representam uma determinação artística diferenciada; congrega tanto sua manifestação enquanto autônoma, simbólica, quanto a manifestação que aponta para a noção incipiente de finalidade exterior:

Quando consideramos a arquitetura egípcia no seu todo, encontramos, por conseguinte, de um lado as edificações simbólicas autônomas; do outro lado, particularmente em tudo o que se refere a monumentos sepulcrais, já surge distintamente a determinação específica da arquitetura de ser mera envoltura. A isso pertence essencialmente que a arquitetura não apenas se enterra e forma cavernas, mas se mostra como uma natureza inorgânica, construída por mãos humanas ali onde se tem necessidade dela por causa da sua finalidade³⁵⁶

Ao erigir construções como as pirâmides, o homem teria a capacidade de compor obras como natureza inorgânica – mas de que modo a arte pode ser natureza inorgânica? Devido ao caráter peculiar da arquitetura, que ainda se localiza próxima à natureza pelos materiais empregados, retirados

354 Arq., p. 126

355 Como afirma Hebing, elas são “Selbstzweck des absoluten Geistes” (HEBING, 2016, p. 113)

356 Ar, p. 126

diretamente da natureza, mas até mesmo quanto à forma. As pirâmides tenderam, em suas diferentes formas, à regularidade: desde as mais antigas, escalonadas, até às que aperfeiçoaram a inclinação e os ângulos, predomina a linha reta, que Hegel remete ao belo natural e que por não ser ainda expressão da liberdade espiritual e da adequação entre forma e significado, permanece como abstrato³⁵⁷.

Mas do mesmo modo que a envoltura era algo que já se preparava nas construções subterrâneas e que se completa na pirâmide, também a concepção de finalidade exterior aparece de modo mais completo em outras obras, quando se realiza a passagem da arquitetura autônoma à servil. Esta passagem se dá no duplo movimento que vai, de um lado, do orgânico à regularidade e conformidade a fins, e do outro faz o movimento contrário, da regularidade ao orgânico, e que tem seu exemplar maior na coluna.

Hegel toma a coluna como elemento de importância vital nesta transição porque nela se identifica a sustentação como finalidade: inicialmente as colunas se aproximam do orgânico à medida que são memnonas ou cariátides, e de fato completam esta relação quando tomam a forma da natureza, como a da árvore ou da planta em geral. Por fim, assumem ainda a forma do arabesco, afastando-se da regularidade. Em tudo isto, porém, está presente a ideia de sustentação, que por si se liga à gravidade, à massa – com as colunas se realiza a envoltura, de modo que não faz sentido, para Hegel, que elas existam sem os vigamentos sobre elas depositados, como os muros podem fazer quando não possuem telhado. Daí também o modo como Hegel olha para monumentos como as colunas do triunfo.

Hegel menciona aqui as colunas de Trajano e Napoleão, que não têm função de sustentar um peso horizontal como ocorre nos vigamentos, e com isso somos reenviados à discussão sobre a relação entre arquitetura e escultura. É curioso notar que só aqui, nas colunas de triunfo, Hegel aborda o aspecto memorial do monumento, isto é, justamente quando as colunas não são tidas por ele como arquitetura e sim como suporte para a estátua ali presente: “são, por assim dizer, apenas um pedestal para estátuas e, além disso, revestidas de esculturas ornamentais [*Bildwerke*] para a memória e a celebração do herói, cuja estátua elas sustentam”³⁵⁸. Também não deve passar despercebido o fato de que Hegel equipara exemplares da arte clássica e romântica na mesma mirada ao tratar das colunas do triunfo.

Neste ponto já se anuncia a passagem ao segundo estágio da arquitetura, qual seja, a arquitetura clássica, com a admissão da finalidade exterior que a caracterizará como arquitetura funcional.

357 Cf nota 51 de TOLLE, 2008, p. 127

358 Arq., p. 132

Considerando que já se acompanhou até aqui a exposição de Hegel sobre a arquitetura simbólica, cabe ainda algumas considerações.

A primeira delas diz respeito à compreensão do espaço e do espaço arquitetônico em Hegel. Inicialmente sugeriu-se que, considerando o escopo geral da arquitetura, o espaço interior ou espaço encerrado seria o seu elemento característico a assegurar a presença do homem como o fim para o qual a construção seria um meio, em conformidade com o atributo de utilidade na arquitetura. Contrário a isso, vê-se Hegel destacar como início da arquitetura aquelas obras que são desprovidas de espaço interior – os conjuntos volumétricos correspondentes a torres, obeliscos, memnonas, esfinges – e estariam muito mais em relação com o espaço exterior. Ora, considerando a orientação do ideal artístico a escolha destas obras tem total coerência e evidencia a posição original de Hegel ao destacar a autonomia em relação à finalidade externa na arquitetura simbólica; coerência que também se nota no paralelo com o ponto de vista da filosofia da natureza, nas determinações que o próprio espaço acolhe: contra a pura exterioridade que é o espaço enquanto abstrato, colocam-se as formas materiais que agem como ruptura deste tecido espacial indiferenciado, delineando através do negativo a ideia de envoltura e de espaço interior, delimitado pela matéria.

A segunda consideração diz respeito aos monumentos. Como já mencionado, não se pretende aqui insinuar que Hegel teria em vista os desdobramentos que conduzem às teorias de preservação, mas sim – sobretudo dado o papel de extrema importância dos monumentos no desenvolvimento da arquitetura em Hegel – atentar para aquilo que possa indicar a partilha de certos ideais, como a afinidade entre o tratamento de Hegel e os estudos gerais sobre os monumentos que à certa altura começam a destacar nestes o valor artístico. Pela diferença de escopo, torna-se difícil arriscar demais paralelos, mas não parece infundado sugerir que, de certo modo, a história dos monumentos tal como teorizada por Riegl e Choay está presente em Hegel, mas na lógica do espírito e não como desenvolvimento linear, mobilizando o sistema de valores ao destacar nos monumentos da Antiguidade oriental o valor artístico e nos monumentos da antiguidade clássica e do gótico (as colunas de Trajano e Napoleão, que seriam sobretudo monumentos patrióticos) também o valor memorial. No limite, o simples fato de jogar luz sobre os monumentos, estas obras que a própria teoria da arquitetura por vezes renegou e rebaixou, já surpreenderia – não é demais remeter aqui à conhecida frase de Musil em seu ensaio intitulado *Denkmale*³⁵⁹, mais de um século posterior a Hegel, em que afirma que a característica

359 Cf. MUSIL, Robert. *Denkmale*, in *Gesammelte Werke* 7. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1978, pp. 506-509.

principal dos monumentos é o fato de que são o que menos se percebe no cotidiano.

Por fim, as manifestações da arte simbólica segundo a estética de Hegel contêm discussões que ressurgirão na arte posterior à sua época, o que permite aqui um breve excursão. Quando Hegel trata dos conjuntos escultóricos singulares que, dispostos em conjunto, caracterizam uma obra arquitetônica, tem portanto de fundamentar a classificação de tais obras como arquitetura e o faz passando pela diferenciação entre os gêneros da arquitetura e da escultura em seus respectivos limites de expressão. De modo muito interessante, a problemática dos limites entre arquitetura e escultura sobrevive no século XIX; seu ponto de partida não é mais, contudo, as obras arquitetônicas que se assemelhavam, quanto à forma, à escultura, mas sim as esculturas que se aproximam das características de obras arquitetônicas.

Partindo da premissa de um deslocamento no campo da escultura, Krauss afirma que o século XIX representa um momento de ruptura na relação entre arquitetura, escultura e monumento, pois até esta época, a escultura era vista na mesma consideração dos monumentos: “parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”³⁶⁰. Estes dois aspectos da escultura – o lugar fixo e aquilo que é objeto de representação – determinam o emprego de elementos como os pedestais, cuja função seria de mediador entre o local da escultura e aquilo que representam. Mas a partir do fim do XIX, esta relação se rompe e a escultura passa a ser definida mais pelo caráter negativo ao abrir mão do lugar fixo e ao encerrar o significado na própria obra, como se nota nas modificações que surgirão na escultura modernista, que brinca com o pedestal e com os próprios materiais, como nos trabalhos de Brancusi, e que já começa a libertar a escultura da redoma do monumento. Estas modificações anunciadas no fim do XIX vão ainda mais longe na metade do século XX e dão continuidade à ampliação dos domínios da escultura, convergindo, por fim, em trabalhos como o de Richard Serra.

Na obra *O complexo arte-arquitetura*, Foster retraça os elementos propulsores que conduziram ao campo ampliado da escultura para mostrar como o trabalho de Serra estava em consonância com esta onda de mudanças expressa desde manifestações artísticas de grandes extensões, como a autoestrada New Jersey Turnpike, até o minimalismo, cuja obra exemplar mencionada por Foster – *Die* (1962), de Tony Smith – traz uma curiosa coincidência: Smith esclarece que uma de suas inspirações

360 KRAUSS, 2008, p. 131

para a obra teria sido uma descrição de Heródoto. A referência em questão é a de um templo egípcio localizado na cidade de Buto e consagrado a Leto, que abrigava o oráculo³⁶¹, assim descrito por Heródoto:

[...] o santuário de Leto, onde fica o oráculo, é em si mesmo muito grande e seu pórtico tem dez orgiás de altura. Agora, porém, falarei do que há de mais maravilhoso nele: no recinto sagrado há um santuário de Leto, cujas paredes em toda a sua altura e largura são constituídas de um único bloco de pedra; a largura e a altura de cada parede são iguais, ou seja, quarenta côvados; a superfície do teto é constituída de outro bloco de pedra, que se projeta para formar uma cornija com uma saliência de quatro côvados³⁶².

Isto é, o pano de fundo para as esculturas arquitetônicas de Serra é um contexto em que o campo da escultura se modificou e incorporou desde o espaço condensado – cuja obra exemplar tem como referência um templo que, pode-se especular, na visão de Hegel pertenceria à arte simbólica – até o mais amplo, o espaço externo das grandes extensões; desde objetos escultóricos que não eram mais vistos como monumentos até amplos espaços, num desvio que Foster designa como “das questões ontológicas sobre a natureza do meio às condições fenomenológicas de corpos específicos em espaços específicos”³⁶³. Neste contexto Serra prossegue na esteira do campo ampliado da escultura absorvendo as transformações que representavam possibilidades como a libertação do caráter monumental, outrora representado sobretudo pelo pedestal. Neste sentido, se as obras de Brancusi antecipavam estes direcionamentos ao suprimir ou brincar com o lugar do pedestal, incorporando-o à própria escultura, Serra dá um passo à frente com “a escultura imersa em seu suporte e reassentada em seu local”³⁶⁴.

Ora, mas de que forma isto pode contribuir ou se relacionar com a arquitetura simbólica em Hegel? Estaríamos falando de manifestações passíveis de serem aproximadas, uma vez que respondem a distintos paradigmas de arte? Afinal, Hegel trabalha na chave da arte como um produto essencialmente espiritual, enquanto a obra de Serra é fruto da arte que revê seus limites frente aos aspectos tecnológicos e comerciais, uma arte dessacralizada e não espiritualizada.

Na concepção de Foster, esta aproximação seria possível enquanto uma relação de oposição entre Serra e uma tradição – representada por Diderot, Hegel e Baudelaire – que vê a escultura em posição inferior, fosse pela sua multiplicidade de faces, que a faria inferior ao *tableau*, para Diderot,

361 Cf. entrevista de Smith disponível em <http://www.tonymithestate.com/artworks/sculpture/die-1962>

362 HERÓDOTO, 1988, p. 139

363 FOSTER, 2017, p. 160

364 FOSTER, 2017, p.171

fosse pela materialidade, como destacariam Hegel e Baudelaire.

Foster defende esta interpretação em duas notas de *O complexo arte-arquitetura*, nas quais relaciona Serra e Hegel. Em primeiro lugar, descreve a própria visão de Hegel colocando no centro as obras arquitetônicas assemelhadas à escultura, ao afirmar que “Hegel entende a arquitetura de maneira muito peculiar (seus principais exemplos são quase escultóricos: o obelisco e a pirâmide), em parte porque ele quer que a arquitetura represente uma modalidade 'simbólica' na qual o material é inadequado à ideia”³⁶⁵. A partir desta posição, na nota seguinte contrasta o filósofo e o escultor:

... Serra propõe primeiro uma inversão da antiga hierarquia hegeliana (como os construtivistas, a crítica da pintura o leva na direção da arquitetura), depois uma liberação dessa hierarquia. Obviamente, essa pressão a partir da posição do meio é também um modo de expandir as categorias adjacentes³⁶⁶

Serra se direciona da escultura à arquitetura, encontrando nesta última, segundo Foster, o princípio perdido da escultura, mas mesmo assim mantém as devidas diferenciações entre ambas em seus projetos, nos quais a arquitetura e a escultura de um mesmo lugar destoam. Neste modo de se relacionar com as formas particulares da arte no sistema hegeliano Serra constitui, por um lado, a crítica das artes adjacentes à escultura e seu próprio conceito de escultura.

À parte o fato de que a classificação de Hegel das artes particulares não pretende uma hierarquia do tipo superior-inferior como interpreta Foster, o que vale destacar é que Serra se vale de um procedimento semelhante ao de Hegel ao tratar da escultura por limitação com outras artes – por exemplo, da divisão hegeliana das artes plásticas que se inicia em arquitetura, passando por escultura e seguindo à pintura, Serra “utiliza o termo do meio dessa antiga hierarquia para pressionar os termos adjacentes”³⁶⁷.

Sem dúvidas, entre os exemplos de Hegel e as obras de Foster, há diferenças contextuais, de modificações do próprio paradigma artístico e até mesmo materiais – Serra usa o aço, um material já mais elaborado que o dos volumes escultóricos da arquitetura oriental -, mas um mesmo elenco de questões parece circundar tanto o filósofo quanto o artista: em Hegel, os conjuntos volumétricos não podem ser escultura porque lhes falta a espiritualidade e a configuração adequada que com ela surgiria, como a forma humana, mas são monumentos não apenas no sentido do adjetivo *monumental* – isto é,

365 FOSTER, 2017, p. 174

366 FOSTER, 2017, p. 174

367 FOSTER, 2017, p.174

de obras gigantescas – mas também monumentos enquanto obras de memória, obras simbólicas; já em Serra as esculturas são monumentais pela grandiosidade e pelas dimensões, mas libertam-se do sentido memorial de monumentos e absorvem características da arquitetura como o diálogo com o entorno, perceptível nas obras pelas quais é possível caminhar – e que bem lembram a arte oriental como as obras egípcias repetidas num espaço pelo qual se podia caminhar, como as passagens de esfinges.

Como é possível notar, o caráter simbólico como se via nos monumentos orientais não predomina na obra de Serra, mas permanece muito daquela configuração externa de obras em si encerradas, sem espaço interior, mas que privilegiam a relação com o entorno, configuração essa deslocada da arquitetura para a escultura. Deste modo, para além da importância em seu próprio sistema, as questões colocadas por Hegel sobre a arquitetura oriental ainda ressurgem e podem ajudar a pensar obras da contemporaneidade.

4. Arquitetura clássica

4.1. Transição da arquitetura simbólica à clássica

A transição da arquitetura simbólica para a arquitetura clássica não se dá bruscamente. Hegel mostra que se imiscuem nas manifestações simbólicas elementos que apontam para uma nova determinação e que começam a modificar a configuração sensível das produções arquitetônicas. O pressuposto, entretanto, é da ordem do espiritual: a concepção religiosa dos egípcios que acata uma divisão entre o mundo dos vivos e o dos mortos, um reino invisível. Em que medida esta nova concepção diferencia os egípcios dos demais povos se nota de modo material, em suas construções, que compreendem não só as edificações como templos e grandes massas como as esfinges, mas também as habitações para os mortos, cujo caso exemplar são as pirâmides. Elas refletem aquela visão espiritual que distingue o morto e o vivo, como explica Hegel: “[...] na arquitetura também é importante que ocorra a separação, por assim dizer, do espiritual como significado interior, o qual é conduzido por si mesmo à exposição, ao passo que o invólucro corporal é produzido como mera envoltura arquitetônica”³⁶⁸. Assim, em vez da massa sólida dos volumes escultóricos, há agora uma configuração sensível que admite o espaço interior e uma envoltura conforme a função de guardar, proteger, de ser o invólucro para um sujeito – o morto ali enterrado. Enquanto habitações dos mortos, tais construções trazem consigo esta finalidade exterior, mas ainda assim podem ser ditas monumentos, um tipo específico de monumento: o funerário. Fora de si elas não representam uma utilidade propriamente falando; por mais que monumentos funerários desempenhem uma função na dinâmica da cidade ao criar vínculos, invocar o senso de identidade de um povo e se tornar locais de reunião, as pirâmides são um meio para uma necessidade que não é a imediata, de abrigar-se.

Com efeito, a finalidade presente nas habitações para os mortos é ainda uma finalidade distinta da que se costuma destacar na arquitetura: não é um meio que serve ao homem enquanto vivo, pleno de movimento, dinâmico, mas àquilo que está fadado a não mais se modificar materialmente, embora esteja implícito que, espiritualmente, o morto ali preservado há de percorrer o seu caminho. Como se trata deste tipo de finalidade muito específica, também a forma da pirâmide se torna peculiar: em seu encerramento em si mesmo, a configuração sensível se mostra mais simples quanto mais se prende o olhar. Isto é: apesar de incitarem a percepção do tanto de esforço e trabalho empregado na construção,

368 *Arq.*, p. 123

em sua forma as pirâmides nada possuem de complexo para além da regularidade, do retilíneo, quase como se não houvesse partes distintas capazes de compor uma eurritmia.

Deste modo, nos variados estágios da arquitetura simbólica ocorre um movimento peculiar no qual se encaminha das formas orgânicas às formas cada vez mais regulares. Tudo aquilo que há de orgânico nas produções orientais – relembre-se aqui a forma humana das memnonas, a forma animal das esfinges, a referência genital das colunas fálicas, e até mesmo aquilo que os obeliscos simbolizam, os raios do sol – acaba substituído pela regularidade, como se pode ver na aparência das pirâmides. Surge aqui, também, uma nova relação entre a arquitetura e a escultura: se no estágio anterior ambas as artes se aproximavam, pareciam quase se misturar, aqui ocorre a separação conforme a qual à arquitetura é conferida a tarefa de guardar, encerrar a escultura, como o que se dá com as pirâmides, que protegem as múmias.

Esta modificação que se introduz espiritual e materialmente constitui o pressuposto que guia a passagem da arquitetura simbólica à clássica. Hegel a entende como um duplo movimento partindo de direções opostas que se encontra no meio, pois é característico do sistema das artes estas zonas borradas, nas quais as artes se tocam, se comunicam. Assim, de um lado, a arquitetura simbólica vai do orgânico ao regular, retilíneo; do outro, a conformidade a fins, que marca a arquitetura clássica, parte das formas regulares do entendimento rumo ao orgânico. É como um campo de tensões entre as formas da natureza e as do entendimento abstrato, que devem encontrar uma conciliação. É por isso que a necessidade e a utilidade que surgem na arquitetura servil, funcional, não são apenas da ordem das necessidades básicas, mas também espiritual: compõem o ambiente para a escultura de deuses diferenciando o exterior imediato, por um lado, da arte enquanto representação que é a escultura, por outro.

Para Hegel, o ponto médio, de encontro, entre os movimentos de direções opostas é a coluna. Não se trata de uma escolha banal, mas sim de um *topos* no qual se buscou sumarizar os aspectos essenciais da arquitetura clássica. Tal como em seu uso factual, a coluna enquanto tema não surge isolada, mas sim em contextos que necessariamente trazem à tona outros conceitos importantes como as chamadas ordens arquitetônicas e o adereço ou ornamento. A fundamentação do que se entende por arquitetura clássica a ser desenvolvida na seção a seguir auxiliará o esclarecimento destas questões.

4.2. A invenção do cânone grego

O registro mais antigo a partir do qual se obteve notícias detalhadas da arquitetura clássica é o

tratado *Da Arquitetura* de Vitruvius, cujo escopo e modo de proceder já foram objeto de breve apresentação do capítulo 2³⁶⁹. No livro III desta obra Vitruvius trata da arquitetura dos templos, ocasião em que os esquematiza conforme algumas categorias e tipologias. De acordo com isso, um modo de divisão se refere ao aspecto exterior do templo considerando suas colunas e fachadas³⁷⁰; outra classificação se refere às espécies de templos de acordo com seu intercolúnio, isto é, ao espaço entre as colunas³⁷¹. Outra divisão dos templos corresponde a três gêneros ou convenções³⁷², também nomeados três modos³⁷³, quais sejam, o jônico, o dórico e o coríntio, que são abordados em sua relação com o corpo humano, com o sistema de proporções entre suas partes e com a riqueza de múltiplos componentes dos capitéis e do entablamento. Desta forma, ao nomear estes modos jônico, dórico e coríntio, Vitruvius tem em mente uma “unidade ‘coluna-superestrutura’”³⁷⁴, isto é, a combinação da coluna com os elementos que a acompanham na execução da sustentação, como a base e o entablamento, de tal modo que elas sejam reconhecíveis como pertencentes a um tipo, definido seja pela proporção da coluna, seja pelo ornamento, ou pela combinação destes dois³⁷⁵. Dizer que eles sejam reconhecíveis implica que exista, contudo, um catálogo de tipos destas “disposições colunares”³⁷⁶, quais sejam, os três gêneros mencionados.

Embora fale de três gêneros, o texto de Vitruvius também revela que um destes gêneros, o coríntio, formou alguns de seus elementos a partir dos outros dois gêneros já existentes, o dórico e o jônico. Este foi o resultado:

Deste modo, pela interposição de mais um capitel, um terceiro estilo foi criado nas obras, na sequência das duas primeiras ordens. E assim nasceram, a partir da formação das colunas, as denominações dos três modos, dórico, jônico e coríntio, dos quais o primeiro a surgir, desde há muito, foi o dórico³⁷⁷.

Este trecho autoriza a interpretação de que, na verdade, Vitruvius parte apenas de dois gêneros: “[...] um, varonil, o grave e digno dórico; outro, feminino, o esbelto e venusto jônico”³⁷⁸. Com esta

³⁶⁹ Cf. p. 42 ff.

³⁷⁰ VITRÚVIO, 2006, p. 112.

³⁷¹ VITRÚVIO, 2006, p. 114.

³⁷² VITRÚVIO, 2006, p. 141.

³⁷³ VITRÚVIO, 2006, p. 142.

³⁷⁴ SUMMERSON, 2009, p. 6

³⁷⁵ RYKWERT, 1996, p. 3

³⁷⁶ AZEVEDO, 2015, p. 206.

³⁷⁷ VITRÚVIO, 2006, p. 142.

³⁷⁸ AZEVEDO, 2015, p. 206.

divisão em gêneros está em jogo mais do que uma função construtiva, pois eles devem expressar o caráter da construção em sua aplicação nos templos, relacionando-se com o deus ao qual a construção é endereçada. Assim, sobressai a ideia de que estes gêneros expressam um tom característico³⁷⁹ que deve ser observado na sua aplicação – o que não significava, contudo, que Vitrúvio tencionasse um propósito normativo ou impositivo com esta descrição, nem que tais gêneros exaurissem a multiplicidade de configurações arquitetônicas existentes no mundo antigo clássico, como se verificará ao longo do tempo³⁸⁰.

Apesar disso, o que penetrou no imaginário cultural e chegou até os dias de Hegel foi um discurso de que Vitrúvio teria estabelecido três *ordens*, a dórica, a jônica e a coríntia, cujas diferenças essenciais – discriminadas segundo as dimensões na relação entre a altura e a espessura, o intercolúnio, o uso e tipo de base e capitel, bem como o uso dos ornamentos – refletem uma compreensão dos gêneros como portadores de uma espécie de personalidade. Neste sentido, havia a correspondência da ordem dórica com um caráter masculino – como a virilidade séria do dórico, nas palavras de Hegel³⁸¹ –, da jônica com o feminino, e da coríntia com o infantil, mas com o tempo consolidou-se a dórica como masculina, a coríntia como feminina, e a jônica como elemento intermediário menos definido. Isso guiou a utilização das ordens em determinadas construções, relacionando a disposição empregada ao caráter da divindade à qual uma construção sacra era consagrada. Como explicar tal descompasso entre o texto originário de Vitrúvio e a compreensão da arquitetura clássica que impregnou a tradição artística?

A resposta está na recepção desta obra e em modificações na sua compreensão que não foram, contudo, tornadas explícitas em seu caráter de interpretação, mas sim atribuídas ao texto mesmo de Vitrúvio. Neste sentido, um século após a “redescoberta”³⁸² do *Da Arquitetura* no século XV, Rafael se referirá, em carta a Leão X, às cinco ordens (*cinque ordini*), considerando com isso os três gêneros dórico, jônico e coríntio que Vitrúvio descreve, acrescidos das ordens toscana e ática³⁸³. Este pode ter

379 SUMMERSON, 2009, p. 12

380 “Entretanto, quando se realiza a escrupulosa verificação dos espólios e resquícios da antiguidade constata-se não existir apenas essas três ou cinco disposições colunares: há, espargidos por toda *orbe* grega e romana, inúmeros exemplos de capiteis e de colunas e em cada situação elas são empregadas de um modo diferente, específico” (AZEVEDO, 2015, p. 206). 381 *Arq.*, p. 162

382 Embora comumente se fale da redescoberta do manuscrito de Vitrúvio no século XV, sua obra não era desconhecida antes deste acontecimento. Cf. Krufft, 2016, p. 119.

383 Uma tradução comentada de uma das versões desta carta encontra-se disponível em: SOUZA, M. L. Z. *A Carta de Rafael-Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do Renascimento*, São Paulo, 2006 p. 144 (Dissertação de mestrado).

sido o primeiro passo de um movimento de conversão dos gêneros ou modos nas chamadas *ordens arquitetônicas*, que já surgirão com este nome na *Tutte l'opere d'architettura* de Sebastiano Serlio, no século XVI. É a partir de então que àquela combinação específica entre coluna e demais elementos será atribuído o nome “ordem” e sua quantidade – cinco, incluindo as ordens compósita e toscana – e proporções serão dadas como fixas³⁸⁴.

Desta forma, o discurso de Vitrúvio, que sofrera atualizações já com a obra de Alberti no século XV, passa por modificações decisivas com a iniciativa de Serlio que instaura uma mudança no tom sob o qual a ideia de gêneros é abordada³⁸⁵: Vitruvius tinha em mente antes uma descrição dos gêneros, não obstante seu livro fosse um manual, da mesma forma que também Alberti demonstrava a inclinação para uma intenção descritiva, mesmo com teor preceptivo de sua obra; já com Serlio ocorre a efetiva transformação das ordens em cânones arquitetônicos através do trabalho de fixar em imagens, números e regras os tipos de colunas. O distanciamento histórico, entretanto, deve ser considerado: Serlio se valia, bem como Alberti, da observação dos monumentos históricos e escolhe quais obras deve descrever e eternizar. Não que neste processo Serlio se valha de critérios arbitrários; o ponto é notar o uso de uma “seleção pessoal”³⁸⁶ para elaborar preceptivas que passam a pautar as escolas de arquitetura.

Este status paradigmático e canônico das ordens arquitetônicas conferido por Serlio perdura por um tempo até encontrar seu termo no século XVIII, com um conjunto de fatores propícios. De fato, nas teorias da arquitetura até este período o emprego e o estudo das denominadas ordens arquitetônicas eram incontestes, um expediente justificado através do recurso à autoridade dos antigos, que – alegadamente – haviam com graciosidade construído desta forma. Também a relação das ordens com as proporções do corpo humano e uma ideia de harmonia da natureza impulsionava seu conhecimento e estudo como uma etapa imprescindível na carreira do arquiteto³⁸⁷. É desta forma que as ordens perduraram no imaginário artístico como elemento incontornável e encontraram a fundamentação para seu emprego até mesmo num lastro sagrado, como se dá no século XVI com o recurso de Villalpando ao templo de Salomão.

Será preciso algum tempo até que a doutrina das ordens arquitetônicas seja colocada em xeque. Aqui foi exemplar a obra do já mencionado Perrault, que no século XVI, passa a questionar a

³⁸⁴ “Assim surgiu o cânone rígido para as colunas, que nem a Antiguidade, nem o *Quattrocento* conheciam” (KRUFT, p. 142). Também em Rykwert, 1996, p. 4.

³⁸⁵ SUMMERSON, 2009, p. 6-7

³⁸⁶ SUMMERSON, 2009, p. 9

³⁸⁷ AZEVEDO, 2015, p. 209.

fundamentação das ordens em princípios metafísicos e, alicerçando-as antes no costume, confere nova validade às ordens fazendo frente à autoridade teórica dos tratados antigos no contexto da querela entre os antigos e os modernos.

Ademais, a soberania dos antigos encontrava nas manifestações artísticas do maneirismo e do barroco um antagonista, pois estas desafiavam, com a carga de exagero dramático, a sobriedade da arquitetura clássica. A discussão sobre o uso correto do ornamento acompanha esta divergência, distinguindo entre o uso que se mostra “necessário para a consignação do devido caráter à obra e para a garantia da precípua variedade exigida para o encanto, a elegância e a graça do edifício”³⁸⁸, por um lado, e o ornamento excessivo, desmedido.

Contra o barroco erguem-se, então, as ditas doutrinas rigoristas³⁸⁹, que se inscrevem como os suspiros finais da tradição de tratados arquitetônicos clássicos iniciada com Vitruvius e que encontra em Quatremère de Quincy seu último expoente. Tais doutrinas do século XVIII condenavam no barroco, bem como no gótico, certo abuso e exagero de elementos: o barroco era, nas palavras do Abade Cordemoy, a “arquitetura em relevo”³⁹⁰, e o gótico padecia da ausência de gosto. É a esta desmedida que se opõem doutrinas como as de Marc-Antoine Laugier, que, no *Essai sur l’architecture* (1755) recomenda o retorno às origens, onde reside o que é o verdadeiramente essencial da arquitetura. Como elemento paradigmático deste retorno aos princípios estava a cabana primitiva, descrita já por Vitruvius e que explicitaria a forma da arquitetura enquanto eidos, arquétipo. Incide, aqui, entretanto, o fato de que tal cabana não pode ser objeto de conhecimento empírico, e deve ser tomada como primitiva em sentido conceitual, como explica Rykwert³⁹¹. Embora Laugier se posicionasse ao lado dos antigos, deslocava sua ênfase para uma analogia entre arte e natureza capaz de conferir racionalidade à ideia da cabana primitiva, para a qual concorria também o discernimento do arquiteto. Afastada disso, a arquitetura degenerava – como no caso do barroco.

Como já visto a respeito dos monumentos da antiguidade oriental, com as expedições arqueológicas o século XVIII testemunhou descobertas fundamentais no Oriente Antigo, mas também na própria Grécia e em seus monumentos, descobertas que colocaram em perspectiva a ideia que se tinha da Antiguidade como um bloco unitário. Até então, as notícias sobre a arquitetura grega chegavam sobretudo pelos testemunhos literários; Le Roy, na obra *Les ruines des plus beaux*

388 AZEVEDO, 2015, p. 285

389 AZEVEDO, 2015, p. 275

390 AZEVEDO, 2015, p. 276

391 RYKWERK, 1990, p. 48

monuments de la Grece de 1758, é dos primeiros a divulgar gravuras resultantes de observação *in loco*, seguido de James Stuart e Nicholas Revett, em 1762³⁹², e este novo material permitiu evidenciar a diferença entre as ordens romanas e as gregas – estas, mais primitivas, cruas, em especial a dórica. Neste mesmo impulso se tornou possível o reconhecimento da diferença entre teoria e prática, isto é, entre o que os tratados pregavam como modelo e entre a realidade das obras arquitetônicas.

Estas sucintas menções às teorias arquitetônicas têm como objetivo situar a consideração do clássico na arquitetura: após um período de dominação imperturbada, ela precisava se proteger dos desdobramentos do barroco e do gótico, bem como lidar com os resultados das descobertas arqueológicas, que permitiram repensar a antiguidade clássica, inclusive contestando-a. Em resposta às mudanças materiais, também o papel das ordens arquitetônicas se modifica; Rykwert³⁹³ descreve a primeira metade do século XIX como um período em que a compreensão das ordens arquitetônicas se polariza entre a perspectiva leiga, ligada à interpretação tradicional, e o discurso institucional propagado, por exemplo, na *Ecole des Beaux-Arts*, que afirmava o estatuto das ordens como um construto histórico. Não por acaso Rykwert faz de Hegel o porta-voz da facção leiga desta oposição: embora Hegel mencione as ordens arquitetônicas por ocasião do estabelecimento da coluna como elemento fundamental da arquitetura clássica nas quatro versões dos *Cursos de Estética*, em nenhuma delas se questiona sobre seu real significado, sobre sua origem e sobre a transmissão e respectiva transformação em cânone destas ordens. Pelo contrário, Hegel parece apenas incorporar um discurso sobre as ordens arquitetônicas cujo conteúdo continha muito de uma ficção construída ao longo dos séculos. Sua escolha por dar destaque à coluna não era, porém, infundada, uma vez que na coluna se sistematizava um princípio fundamental da arquitetura, qual seja, o de suportar um peso e ser suportado³⁹⁴.

Neste expediente, Hegel não quer dizer que a coluna tenha existido apenas nesse momento de transição do simbólico ao clássico e no clássico propriamente dito, mas sim que neste último ela alcança sua perfeita expressão, pois exprime do modo mais pleno o caráter da arquitetura grega: a presença de uma finalidade, de uma função. Já se havia mencionado que o princípio da envoltura penetrara na arquitetura, mas não obrigatoriamente esta envoltura se efetiva com paredes, pois estas podem, por vezes, se encontrar isoladas e sem cobertura. Já na coluna não resta dúvida: ela é feita para

392 AZEVEDO, 2009, p. 49

393 RYKWERT, 1996, p. 11

394 „[...] in ihnen das Grundprinzip der Architektur schlechthin zum Thema wird. Es ist das Prinzip von Tragen und Lasten“ (GLEITER, 2018, p. 141).

a envoltura porque pressupõe algo a ser sustentado – disto se segue que uma coluna por si só não possa ser bela arquitetura, como as colunas do triunfo. À coluna está atrelada a função de sustentação, e à esta, as determinações que reenviam para o campo da filosofia da natureza: gravidade e peso. Uma vez que, numa coluna, o peso do elemento sustentado concentra-se em um ponto da massa e não pela massa toda, como ocorre na parede, ela satisfaz a ideia de sustentação pontualmente, sem excessos.

Neste ponto, é interessante notar que, embora a coluna esteja presente em todas as suas lições como elemento essencial da arquitetura clássica, ocorre uma sutil mudança de foco em sua abordagem. Nas lições de 1820/21, as colunas são mencionadas em princípio pela determinação original de cobertura (*Bedeckung*), pois oferecem apoio para o telhado³⁹⁵. A seguir, Hegel discrimina as partes componentes em base, fuste e capitel, e determina que a beleza das colunas depende da relação entre a altura e a largura das mesmas e a da construção. Assim, afirma Hegel que nas cinco ordens – toscana, dórica, jônica, coríntia e romana – deve imperar a eurtímia, isto é, a consonância em uma unidade³⁹⁶.

Já nas lições de 1823, para além da descrição das colunas, como já constava nos seus cursos de 1820/21, Hegel também as exalta colunas como modelo de “beleza e conformidade a fins arquitetônicos”³⁹⁷ que se expressam em três formas elementares, distinguidas segundo as dimensões na relação entre a altura e a espessura, o intercolúnio, o uso e tipo de base e capitel, bem como o uso dos ornamentos: as já mencionadas ordens dórica, jônica e coríntia. Com isso, Hegel introduz no capítulo sobre a arquitetura desta versão de 1823 de sua estética uma reflexão sobre a conformidade a fins e beleza que não estava presente no curso anterior. A beleza é em sua leitura uma questão da conformidade a fins, das relações entre as medidas, do uso do ornamento de tal modo que não prejudique a impressão de simplicidade³⁹⁸. Aqui, em lugar das cinco ordens, Hegel considera apenas três – as ditas mais puras –, uma interpretação que se repetirá nas lições de 1826, nas quais estabelece como parâmetro apenas as principais colunas propriamente gregas. Como é de se esperar, Hegel tem em mente as colunas dórica, jônica e coríntia, e exclui a toscana desta consideração por pertencer a toda a antiguidade, bem como não atribui à coluna romana um estatuto autônomo, pois seria apenas um desvio da coluna coríntia³⁹⁹. A defesa das três ordens gregas prossegue nas lições de 1829 sob a justificativa de que até aquele momento nada mais fora feito que tivesse a harmonia que se encontra

³⁹⁵ *VuPhK 1820/1821*, p. 127.

³⁹⁶ *VuPhK 1820/1821*, p. 129.

³⁹⁷ *Arq.*, p.160

³⁹⁸ *VuPhK 1823*, p. 226.

³⁹⁹ *PhK 1826*, p. 187-188.

nas colunas dórica, jônica e coríntia⁴⁰⁰.

Estabelecida a centralidade da coluna para a arquitetura clássica, Hegel considera cada ordem de modo separado conforme seus elementos característicos, mas também sob a luz dos resultados de sua análise da arquitetura simbólica. Desta forma, vê prevalecer na ordem dórica o peso, a gravidade, o aspecto firme e robusto que lembra, em certa medida, aquele que se mostra nas construções da arquitetura simbólica como os obeliscos e demais volumes escultóricos; as colunas desta ordem surgem como que solidamente plantadas na terra, por vezes sem a presença da base e com capitel simples, resultando num conjunto mais baixo e largo. Não há tanto a preocupação com a beleza, como o que vem a ocorrer na ordem jônica; nesta predominam colunas mais esguias, delimitadas acima e abaixo pela base e pelo capitel decorado com detalhes em voluta. A impressão é de maior graciosidade até mesmo para além da coluna: no vigamento empregam-se ornamentos como o crânio de boi e flores em lugar do friso liso com tríglifos e métopas do dórico. Por fim, a ordem coríntia eleva ainda mais esta impressão de elegância do jônico e retoma a alusão material original dissolvendo-a nos ornamentos: folhas de acanto e adornos que remete de modo não explícito à madeira. Impera, aqui, a importância de novos tipos de relação: a arquitetura simbólica e a clássica se diferenciam conforme os princípios, seguindo aquela o princípio de ordem das relações numéricas – o número de cubos do zigurate, de círculos na cidade de Ecbátana – e esta o princípio de ordem da simetria e proporcionalidade⁴⁰¹.

Além disso, a leitura de Hegel sobre as colunas o posiciona dentro de um debate presente desde Vitruvius: discutia-se se a origem da arquitetura se dera com a madeira ou com a pedra. Hegel, de fato, não ataca essa questão frontalmente, mas ressalta que na ordem dórica toda a configuração sensível deixa mais evidente a origem material das colunas na madeira. Ora, a escolha de Hegel na questão sobre o início da arquitetura é muito coerente: ele a faz seguindo o princípio que impera na arquitetura clássica, que é o da conformidade a fins. A madeira traz à lembrança a árvore, cujo tronco sustenta a copa, e se apresenta em forma mais retilínea; já a pedra não possui forma determinada e demanda por isso o trabalho de esculpir, modelar, torná-la apta ao manejo, como aparece na arquitetura simbólica. De acordo com isso, a construção em madeira seria a mais adequada à conformidade a fins e, portanto, originária – ela é conveniente ao tipo fundamental da casa, que, segundo Hegel, “é uma estrutura pura e simplesmente conforme a fins, produzida por homens para fins humanos”⁴⁰².

⁴⁰⁰ *VzÄ 1828/1829*, p. 116.

⁴⁰¹ HEBING, 2016, p. 125

⁴⁰² *Arq.*, p. 143

Com efeito, na estética hegeliana a arquitetura clássica é descrita nos termos de arquitetura autêntica (*eigentliche Baukunst*) ou que serve a algo (*dienend*), funcional. Sobretudo este último adjetivo ilustra o que Hegel define como o caráter universal deste estágio da arquitetura: a exemplo do que já se mostrava na transição iniciada na arquitetura simbólica, a arquitetura aqui funciona como meio, adquire uma finalidade exterior que deve, por um lado, conformar a matéria⁴⁰³ e orientar a sua composição estrutural, mas por outro também estabelece uma nova relação entre forma e significado. Neste último ponto, em lugar de obras indicativas em que predomina a lógica do símbolo surgem obras nas quais o conteúdo e a exposição entram em adequação, e nos quais a exposição na configuração sensível, embora não seja mais como as obras da arquitetura simbólica, ainda próximas da escultura, ainda permanece simbólica nas formas inorgânicas e abstratas. Com efeito, a forma de arte simbólica se caracterizava pelo modo de expressão primevo da Ideia, que ainda não se configurava no modo o mais adequado e sim como alusão, símbolo, apenas parcialmente adequado. Quando esta forma de arte se encontrava plasmada na efetividade, como ocorre na arquitetura, o significado residia sempre em algo outro que não na própria obra: a Ideia era corporificada numa materialidade que não tinha, ela mesma, nada de espiritual. Na forma de arte clássica, ao contrário, a relação entre o natural e o espiritual é recolocada, mas agora como uma unidade desenvolvida e adequada ao espírito: como interpenetração do espiritual e de sua forma natural⁴⁰⁴. Este novo status do espiritual impulsiona a conformação da matéria segundo uma finalidade exterior: é a finalidade da religião⁴⁰⁵ que predomina.

Neste sentido, a ideia de finalidade na abordagem arquitetônica de Hegel é peculiar: uma finalidade (*Zweck*) que não é o habitar, o proteger-se, mas o elemento espiritual que se descolou da matéria e agora se encontra alhures, como ocorre na arquitetura como envoltura para as obras escultóricas.

A religião permanece o fim e ela é, para Hegel, sempre um fim próprio do autoconhecimento requerido do espírito humano. Arquitetura conforme a fins é meio para um fim, mas esse fim é essencialmente o fim próprio espiritual do homem.⁴⁰⁶

Com isso, Hegel não pretende excluir da arquitetura a incontestável função de abrigo, mas a desloca como elemento secundário quando se trata de arquitetura como arte e não apenas como

403 Arq., p. 139

404 CE II, p. 161

405 Arq., p. 140

406 HEBING, 2016, p. 124

construção. Como fundamento está a importância deste espiritual que constitui o novo tipo de relação entre forma e conteúdo: “o espiritual [...] existe por si mesmo isoladamente da construção, e a arquitetura se coloca a serviço deste espiritual, que constitui o significado autêntico e a finalidade determinante”.⁴⁰⁷

Neste pressuposto de adequação à finalidade, mesmo ali onde a arquitetura tem seu fundamento no elemento espiritual ela acaba por resvalar no mundo do espírito objetivo. Assim é que Hegel nota que a arquitetura grega se voltou principalmente para as construções públicas, conformando a matéria em função disso: as construções privilegiavam os espaços pelos quais se pudesse caminhar, função muito bem executada pelas colunas, assegurando a importância de átrios e colunatas como as do exemplo de Hegel: o propileu da Acrópole de Atenas. Com isso, resguardava-se entre os gregos o sujeito na forma plástica da estátua, preservado no templo como numa envoltura que não era total, mas suficiente para marcar a diferença entre o espaço e o sujeito.

Apesar de obedecer a esta divisa de uma finalidade exterior, a arquitetura não se encontra aqui cerceada: em certo sentido, é mais livre que a arquitetura simbólica, ainda presa ao orgânico na forma. Ao contrário, a arquitetura clássica vai ao encontro das formas do entendimento: priorizam-se escolhas estruturais como linhas e ângulos que exprimem aquilo que, no paralelo com a música, é a harmonia das relações. Hegel retoma este paralelo com a música por conta de uma menção equivocada: atribui a Friedrich Schlegel a afirmação de Schelling, na *Filosofia da arte*, da arquitetura como “música congelada”⁴⁰⁸, isto é, arte baseada em relações proporcionais, regulares. Para Hegel, isso é o que se exprime de modo paradigmático na casa, tida por isso como o tipo fundamental da arquitetura clássica: nela se equilibram elementos estruturais que sustentam e são sustentados conforme uma “euritmia secreta”⁴⁰⁹. Está-se no reino das relações mecânicas, da gravidade.

4.3. A casa e o tipo

407 Arq., p.139

408 SCHELLING, 2010, p. 219: “[...] a arquitetura, como a música da plástica, segue, pois, necessariamente relações aritméticas; mas já que é a música no espaço, já que é, por assim dizer, a música petrificada, essas relações são ao mesmo tempo relações geométricas”. Também Goethe atentou para este dito de Schelling; sobre isso, cf. nota 79 de Suzuki referente ao trecho supracitado.

Ademais, é curioso como a aproximação entre arquitetura e música retorna em exemplos como a fala de Adorno em *Funcionalismo hoje*: ali trata das relações entre função na arte utilitária e não utilitária, da *Kunstgewerbe*, do ornamento e da crítica deste por Loos em paralelo com os movimentos ocorridos na música.

409 Arq., p. 142

A afirmação de Hegel de que a casa é o tipo fundamental na arquitetura clássica pode conduzir à certa confusão. Afinal, Hegel mesmo tem consciência declarada de que a casa, entendida como moradia privada, não era o alvo arquitetônico principal entre os gregos, que privilegiavam as construções públicas como os templos, mas sim entre os romanos. Entretanto, o que Hegel quer destacar ao elevar a casa como tipo fundamental são as relações que ali se encontram de modo mais depurado e conciso: as relações estruturais de sustentação (elementos que sustentam e são sustentados) e de envoltura (três dimensões). Esse é o caráter que está presente também na construção grega mais exemplar, o templo, que no alemão mantém-se fiel aquilo que inspira em parte sua forma: *Tempelhaus*, um templo é também uma casa, a casa do deus.

Ademais, ao optar pela terminologia *tipo* (*Typ*) na explicação da casa como o tipo fundamental da arquitetura clássica, Hegel faz lembrar de um debate ainda presente nas discussões de teoria da arquitetura em sua época, a saber, aquele a respeito do par *tipo-modelo*. É difícil determinar se sua escolha pela palavra tipo resulta de mera inocência ou de conhecimento desta discussão; fato é, porém, que o que Hegel considera como tipo vai ao encontro da concepção de tipo das discussões de arquitetura. Considere-se aqui a definição deste par de conceitos segundo o verbete tipo (*type*) da *Encyclopédie méthodique* de Quatremère de Quincy: “O modelo, entendido na prática artística, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, ao contrário, um objeto segundo o qual se podem conceber obras que não se assemelharão entre elas”⁴¹⁰. Assim, ao contrário do modelo, o tipo autoriza certa variação contanto que um núcleo seja preservado – é o núcleo que permite identificar que uma obra determinada pertence ao tipo em questão. Os tipos estiveram presentes na arquitetura desde a antiguidade, como o templo períptero, até suas manifestações modernas, como as *barrières* de Ledoux, mas em sua multiplicidade fenomenológica tinham sempre de resguardar certas características – um conjunto de invariantes⁴¹¹ – que permitissem a identificação de cada construção individual ao seu tipo respectivo.

Pois é justamente isso que Hegel parece considerar quando fala da arquitetura clássica – a qual, no fim das contas, se reduz a poucas determinações fundamentais⁴¹² – a partir do tipo casa. As construções que daí derivarão são diferenciadas entre si, mas têm em comum o princípio de suportar e ser-suportado e da envoltura. De fato, já nas suas primeiras lições sobre a estética, ao definir a casa

⁴¹⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY apud AZEVEDO, 2015b, p. 23

⁴¹¹ AZEVEDO, 2015b, p. 24.

⁴¹² *PhK 1826*, p. 187.

como o tipo da arquitetura clássica o próprio Hegel faz a ressalva de que não era necessário pensar com isso em uma casa completa (*ein ganzes Haus*)⁴¹³, mas sim em uma mera envoltura sobre a terra, ainda que muitos templos gregos fossem abertos na parte superior⁴¹⁴.

Destrinchando os três componentes deste tipo fundamental – sustentar, ser sustentado e envolver – Hegel os apresenta em sua importância de modo isolado, mas ressalta que devem funcionar no todo. Em primeiro lugar, quando se trata de sustentar, vem ao caso a coluna como o elemento que cumpre a função de modo mais satisfatório, rigoroso e sem excessos, uma vez que “a coluna não tem nenhuma outra determinação a não ser a de sustentar”⁴¹⁵. Assim fica explicada a exclusão das paredes do encargo de sustentação: elas servem também para a envoltura, renunciada na arquitetura clássica, mas que se realiza de fato como princípio na romântica.

Ademais, é em função da sustentação e da massa destinada a repousar horizontalmente que se configuram aspectos como a grossura, a altura e o formato das colunas, o intercolúnio, a base e o capitel – daí que não só se excluam as paredes, mas também os pilares da função de sustentação, uma vez que o pilar não tem base nem capitel, sem marcar o que é início e fim. Hegel assim explica a necessidade destes elementos com o exemplo da base: “por um lado, a arte quer dizer com isso: aqui começa a coluna; por outro lado, ela quer tornar visível para o olho a firmeza, o estar em pé e nesse sentido, por assim dizer acalmar o olho”⁴¹⁶, isto é, a necessidade de tais componentes não é estritamente uma exigência estrutural, mas eles também não devem ser dispensáveis, pois têm de pertencer à ideia da coluna.

Esta mesma necessidade orienta a forma das colunas e recomenda que a figura humana tal como aparece entre os egípcios ou com as cariátides gregas não deve ser a mais adequada – de um lado, porque as colunas egípcias em forma humana nada sustentavam; do outro, porque as cariátides traziam a insinuação da escravidão ligada ao mito desta figura. Pelo contrário, o ideal é partir da forma vegetal, da planta, da árvore, que se realiza nas ordens arquitetônicas gregas, considerando também as relações mecânicas que importam neste estágio. Essas se cumprem também na forma circular que as colunas devem adotar demonstrando nesta configuração que não servem a outra finalidade, tal como poderia ocorrer se tivessem superfície plana, bem como no alargamento na parte inferior, o que expressa

⁴¹³ O jovem Hegel diria, talvez, que mesmo a casa enquanto moradia privada não deixava de ter ligações com o templo: a primeira reunião dos cristãos teria se dado em casas privadas e só posteriormente teriam construído a custos próprias templos religiosos. Cf. GW 1, p. 332.

⁴¹⁴ *VuPhK 1820/1821*, p. 127.

⁴¹⁵ *Arq.*, p. 146

⁴¹⁶ *Arq.*, p. 147

novamente a sustentação. Quando devem dar impressão de mais grossas, podem ser caneladas em vez de lisas.

As mesmas relações mecânicas que surgem nas colunas também estão presentes nas massas sustentadas: o vigamento, com seus componentes. Deve, por isso, imperar o ângulo reto, capaz de transmitir segurança e firmeza ao indicar a posição horizontal do vigamento, posição que assegura, pela lei da gravidade, a permanência. O ângulo reto e a superfície horizontal também prevalecem no primeiro componente do vigamento, que é a arquitrave: a viga assentada sobre as colunas, nivelando o tamanho destas, e sobre a qual se assentam os demais componentes do entablamento. A função novamente dá o tom: como deve sustentar mais massas, a arquitrave tem de apresentar superfície plana e regular; sobre a arquitrave se assentam as massas denominadas friso e cornija. Quanto ao friso, este é dividido por um lado nas partes entalhadas em forma tríplice descritas como a cabeça das vigas e chamadas tríglifos, e por outro nos espaços entre tais partes, as métopas. Por fim, sobre o friso está a cornija, o telhado. Aqui Hegel levanta uma hipótese sobre o formato ao qual a cornija deve obedecer: horizontal ou em ângulo agudo ou obtuso? Se considerada puramente a adequação ao clima, o telhado horizontal seria o correto para a proteção solar, enquanto o anguloso serviria nos países de clima chuvoso ou com neve, pois pela inclinação a chuva ou a neve escorreriam. Entretanto, reitera Hegel, a arquitetura não é só o cumprimento de requisitos para o bem morar; pelo contrário, “na bela arquitetura a necessidade sozinha não pode ser decisiva, mas como arte ela deve satisfazer também as exigências mais profundas da beleza e do aprazível”⁴¹⁷. De acordo com isso, a cornija deve expressar a conclusão da construção em uma forma que indique que nada mais há a ser sustentado sobre ela: o ângulo agudo, obtuso, resultante do encontro de duas superfícies horizontais.

Por mais que soe curiosa a hipótese de colunas para a envoltura, é preciso notar que este tópico resulta de uma discussão mais ampla: como Hegel menciona, essa hipótese partiu de Laugier com a ideia de que cabana originária se fundaria em quatro colunas e, entre outros autores, encontrou resistência em Goethe, que no texto *Da Arquitetura alemã*, de 1773, declara: “nossas casas não surgiram a partir de quatro colunas em quatro cantos, elas nascem a partir de quatro paredes em quatro partes que, em vez de serem todas colunas, excluem todas as colunas e, onde vocês as remendam, elas são um excesso que incomoda”⁴¹⁸. Nesta confusão entre a função da coluna e da parede Goethe recusa as colunas imediatamente amalgamadas à parede; no outro oposto, Hirt defende as semicolunas,

417 Arq., p. 151

418 GOETHE, 2008, p. 42

remetendo a Laugier; já Hegel as critica pois contrariam a função de sustentação.

Se os componentes estruturais que Hegel aborda não devem, entretanto, ser considerados apenas isoladamente, pois devem antes funcionar bem em conjunto, o templo é o lugar exemplar em que tais particularidades se expressam no todo. Neste sentido, destaca-se o fato de que a construção do templo é passível de ser abarcada na altura do olhar, predominando o sentido horizontal, o que proporciona uma sensação de conforto a ser corroborada por outros elementos como a ornamentação. Os ornamentos são utilizados de modo equilibrado, sem causar um efeito visual de que o templo é maior ou menor do que na realidade.

O bom funcionamento do todo também se mostra na ordem projectual, nos elementos da planta: estão presentes aqui o *nau*, a cela fechada para envoltura da estátua do deus; o vestíbulo ou o pátio denominado *pronau*; a câmara denominada *opistódomo*; e a arcada, colunata ao redor do templo. Convivem aqui aquelas três relações: nas arcadas expressa-se a sustentação e o ser sustentado, na cela fechada, a envoltura. A disposição destes elementos como o número das colunas varia com a espécie de templo e é detalhada em Vitruvius e em Hirt; Hegel, entretanto, debruça-se sobre o princípio por trás de tais componentes: a presença das colunas é convite ao livre caminhar e reforça a necessidade da abertura do espaço, comunicando o interior e o exterior do templo. Pevsner realça nisso uma especificidade do espaço na arquitetura grega:

Seu interior importava infinitamente menos do que se exterior. A colunata em toda volta não permite perceber onde fica a entrada. Os fiéis não entram no templo para ficar horas em comunicação com a divindade, como fazem hoje nas igrejas. Nossa concepção ocidental de espaço teria parecido tão ininteligível para um homem do século de Péricles quanto nossa religião. É a própria plasticidade do templo que deve falar, colocada diante de nós como uma presença física mais intensa, mais viva do que a de qualquer outra construção posterior⁴¹⁹

Na leitura de Hegel, tal especificidade do espaço parece agir em conformidade com o caráter funcional de tais construções, que regula inclusive a relação com a beleza: “[...] tais construções, onde a utilidade é o que prevalece e domina, podem dar em maior ou menor grau à beleza um espaço apenas como adorno”⁴²⁰. Parece, portanto, que nas construções funcionais a beleza ficaria relegada a segundo plano, a coadjuvante da finalidade exterior, tal como o ornamento em relação à estrutura. Mas cabe aqui pensar que a ideia de função e finalidade na arquitetura clássica é a da expressão do espírito, não

419 PEVSNER, 2015, p.5

420 Arq., p. 140

utilitária no sentido que adquire num funcionalismo estrito, e que na concepção de Hegel o que vem a se exprimir espiritualmente na arte é bela arte. Neste sentido, a beleza na arquitetura consiste justamente na adequação à finalidade exterior. Como sintetiza Hebing: “Hegel soluciona a antinomia entre conformidade a fins e beleza, na qual suas considerações recaem, através disso: ele torna a conformidade a fins pressuposto da beleza clássica”⁴²¹.

Já quanto à ornamentação, Hegel faz a defesa dos arabescos, que eram criticados por sua infidelidade à natureza, por tornarem regular o orgânico, sendo por isso tomados sempre como acessórios, rebaixados a enfeite; para Hegel, entretanto, aquela infidelidade à natureza era justamente a dignidade dos arabescos. Não é por acaso que o tema do arabesco se introduz aqui. No limite, ele funciona como uma variável para o ornamento, que esteve no centro de muitas discussões sobre a arquitetura clássica, discussões estas que podem ser condensadas numa dicotomia entre estrutura e ornamento⁴²². Retornando ao ponto de partida teórico indiscutível da arquitetura – Vitruvius – o ornamento era necessário à construção para conferir caráter. Nesse sentido, teorias posteriores discutiram e antagonizaram se o ornamento era ou não parte necessária e constituinte das construções, e, em caso afirmativo, se o seu papel se restringia à beleza, em oposição a doutrinas que delimitavam a beleza ao estritamente imprescindível e funcional. Seja como for, o fato é que o ornamento penetra na arquitetura da antiguidade clássica como um marco, um distintivo presente nas preceptivas que guiam a edificação de belos edifícios gregos e romanos.

Dessa forma, na economia dos *Cursos de Estética* a seção sobre a arquitetura clássica, que é o segundo estágio na abordagem da arquitetura, representa a ocasião em que Hegel começa a travar de modo mais direto um diálogo com a história e as teorias da arquitetura através de temas como o ornamento. Afinal, não se deve ignorar que, embora seja de grande profundidade e apresente visões originais quanto à possibilidade de autonomia frente ao princípio utilitário arquitetônico, o conteúdo da longa exposição sobre a arquitetura simbólica não encontra tanta receptividade entre os pares de Hegel quanto o debate sobre a arquitetura clássica, no qual já se haviam consolidado posições e objeções de longa data. É neste trecho que emerge um Hegel mais “técnico”, que se vale de linguagem específica para tratar de elementos estruturais, pois munido do aparato teórico que era ainda pouco expressivo sobre a arquitetura simbólica em comparação com a arquitetura clássica. Como já foi mencionado, a

421 HEBING, 2016, p. 125

422 Sobre a dicotomia entre estrutura e ornamento, cf. por exemplo LOEWEN (2012, p. 9), que reconstitui a discussão delimitando-a ao contexto de diferentes teorias do belo arquitetônico que convergem em Leon Battisti Alberti.

contribuição teórica sobre a arquitetura clássica desponta de algumas figuras de grande importância para Hegel, que operam de distintos modos a mediação de sua recepção arquitetônica fornecendo uma perspectiva crítica no embate entre antigos e modernos.

Uma dessas referências são os ensaios em que Goethe aborda a arquitetura, como se dá em pelo menos três ocasiões: em *Sobre a arquitetura alemã* (1772); *Arquitetura* (1795); *Sobre a arquitetura alemã* (1823)⁴²³. Estes textos apresentam os temas com os quais Goethe se embate, na discussão sobre a arquitetura, de modo não categórico: embora seja admitida a posição da arquitetura clássica como ideal, oscila quanto à valorização do gótico. Neste sentido, o ensaio inicial *Sobre a arquitetura alemã* representa o momento em que Goethe, extasiado em sua experiência na Catedral de Estrasburgo, se volta contra a recepção da arte clássica como cânone a ser imitado em detrimento da arquitetura gótica. Tais defensores da arquitetura antiga, que se acreditavam amparados pelo conhecimento das regras formais, são repreendidos Goethe:

Você rasteja mendigando relações junto aos restos poderosos, remenda palacetes de verão das ruínas sagradas e se considera o guardião dos segredos artísticos, porque sabe prestar contas em polegadas e linhas dos edifícios gigantes. Se você tivesse mais sentido do que medido, o espírito das massas teria se apossado de você, as quais você admira, você não teria apenas imitado porque foram eles que o fizeram e porque é belo. Você teria criado os seus planos necessária e verdadeiramente e a beleza viva jorraria plástica a partir deles⁴²⁴.

Já o ensaio *Arquitetura*, de 1795, se encontra mais em espírito clássico, distanciando-se do tom estético subjetivo que marcava seu ensaio de 1772. Aqui Goethe faz considerações mais gerais e técnicas sobre a arquitetura em seus componentes, mas não deixa passar em branco a ocasião de determinar qual era o diferencial da arquitetura grega, a saber, uma ideia unitária – um tipo, poderia se questionar – que regia suas construções, orientadas sempre pelo caráter. Descuidar deste aspecto teve consequências negativas para a arquitetura de sua época:

Na consideração da história da arquitetura dos gregos vê-se que uma de suas vantagens era que eles se moviam ininterruptamente em um círculo estreito e, com isso, treinaram e aperfeiçoaram seu sentido. Os templos dóricos da Sicília e da Magna Grécia são

⁴²³ Ao fazer este recorte, foram privilegiados estes três escritos de Goethe com referência direta à arquitetura; sem dúvida, outros escritos de Goethe poderiam contribuir para a discussão, sua utilização, contudo, excederia o escopo desta tese. Reconhecendo a importância de tais escritos, uma análise destes em sua relação com a leitura de Hegel sobre a arquitetura pode encontrar ocasião em trabalhos futuros.

⁴²⁴ GOETHE, 2008, p. 40.

todos construídos segundo uma única ideia e, todavia, são muito distintos uns dos outros. Tem-se a impressão que nos primórdios da arquitetura o conceito de caráter que o edifício deve possuir dominava a medida [...]. Certamente não foi nenhuma vantagem para a arquitetura moderna quando se começou a ensinar as relações numéricas segundo as quais devem ser erigidas as diferentes ordens, em vez de chamar atenção para o caráter”⁴²⁵.

Décadas depois, Goethe retoma sua experiência de 1772 no ensaio *Sobre a arquitetura alemã*, de 1823, que surge então no período dos *Cursos de Estética* de Hegel em Berlim e que tem como foco a arquitetura gótica – a ser, portanto, objeto da seção seguinte. Quanto à arquitetura clássica, vale notar que a menção de Goethe neste ensaio aos *Cours d’architecture* de Jacques Francois Blondel a respeito da beleza e da proporção é em certa medida indicativa da matriz clássica – mas faz, por fim, uma concessão à arquitetura gótica, que também detém simetria e proporção, apesar dos “horríveis adornos”. Se se admite que a remissão a Blondel – “figura intermediária decisiva entre a teoria da arquitetura antiga, vitruviana, e a ‘arquitetura da revolução’”⁴²⁶ – não é arbitrária, o ensaio de Goethe deve definitivamente ser lido como uma abertura para além da arquitetura clássica.

Estes três ensaios de Goethe, aqui abordados em suas linhas gerais, ilustram bem o quanto a discussão sobre a arquitetura clássica – ou sobre este gênero de arte de modo mais geral – implicava na época de Hegel a menção à forma artística que lhe fazia frente, a arte romântica. Como explica Argan⁴²⁷, “a cultura moderna mostra-se de fato centrada na relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos”. Entretanto, a presença do par clássico-romântico nas discussões da época não significava que fossem conceitos dotados de univocidade; pelo contrário, não reinava uma forma única de compreender o círculo artístico clássico e romântico⁴²⁸.

Outra referência digna de menção para compreender a constituição do capítulo sobre a arquitetura clássica em Hegel já foi aqui indicada, a saber, Aloys Hirt⁴²⁹. Hirt erige a obra *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, de 1809, como um tratado de arquitetura ao modo de um manual para

⁴²⁵ GOETHE, 2008, p. 76.

⁴²⁶ KRUF, 2016, p. 310.

⁴²⁷ ARGAN, 1992, p. 11.

⁴²⁸ Ao menos duas hipóteses de compreensão são aventadas por Argan (1992), a saber: a primeira hipótese se baseia numa divisão histórica entre o mundo clássico, ligado ao círculo artístico da Antiguidade greco-romana e à retomada deste mundo nos séculos XV e XVI com Renascimento, e o mundo gótico, da arte cristã da idade média, do românico e do gótico. A segunda hipótese de divisão se orienta por uma distinção geográfica e pela relação diferenciada dos homens para com a natureza, na qual o mundo clássico se situa no mediterrâneo, marcado por uma relação imediata e positiva com a natureza, enquanto o mundo romântico se situa nos países nórdicos, nos quais os homens se afastam da natureza e a observam como elemento obscuro.

⁴²⁹ Cf. p. 75 ff.

aprendizes e artistas, valendo-se tanto de uma visão histórica quanto de prescrições sobre elementos estruturais como as colunas e suas partes componentes, orientado por uma visão de arquitetura baseada nos requisitos da solidez (*Festigkeit*), do conforto (*Bequemlichkeit*) e da beleza (*Schönheit*).

Já no prefácio Hirt deixa ver uma postura moderada e que absorveu os resultados da querela dos modernos e dos antigos: por um lado, admite que o sistema de fundamentos e regras que pretende alcançar é o do Ideal greco-romano, teorizado por Vitrúvio, ressuscitado por Brunelleschi e Alberti, e que retratava o máximo de perfeição da arte da edificação nos limites *quos ultra citraque nequit consistere rectum* – isto é, nos limites além ou aquém dos quais a retidão não pode se manter; por outro lado, reconhece a controvérsia que circunda a arquitetura antiga, a saber, que não há ilustrações ou obras factuais relacionadas ao tratado de Vitrúvio que fossem capazes de atestar a legitimidade desta obra. Não obstante, para Hirt só foi possível à arquitetura e à teoria da arquitetura alcançar o estágio em que se encontra em sua época pela ação dos antigos; e mesmo assim, ainda resta muito por fazer: os princípios desta arte ainda eram oscilantes.

O tributo de Hirt aos antigos, bem como a limitação disso, fica explícito quando ele nomeia duas fontes para o estudo da arquitetura: os monumentos romanos e o tratado de Vitrúvio. Com efeito, a situação destes dois dados condicionou a ausência de uma teoria da arquitetura bem-estabelecida nos seus dias: por um lado, havia a inexatidão dos escritos, pois o tratado de Vitrúvio chega à época de Hirt com erros de transcrição e sem as ilustrações; por outro lado, a descoberta dos monumentos dos gregos antigos era recente:

Só há pouco tempo nós conhecemos as importantes antiguidades gregas, proeminentes através do esforço de viajantes ingleses; e só há pouco tempo uma parte dos viajantes que peregrina a Roma visita também as antiguidades da Magna Grécia (*Großgriechenland*) e Sicília⁴³⁰

Por fim, ainda no prefácio Hirt discrimina seu objeto de investigação: não se deterá no específico, na prescrição orientada ao emprego de determinadas construções, pois esse seria o âmbito de uma doutrina da construção (*Lehre der Gebäude*) distinta de uma teoria da arquitetura (*Theorie der Baukunst*)⁴³¹. Esta distinção é de extrema importância, pois deixa ver que Hirt tem em vista a essência e a natureza da arquitetura num ponto de vista universal.

Para Hirt, a diferença entre teoria da arquitetura e doutrina da construção reside no escopo: a

430 HIRT, 1809, p. V

431 HIRT, 1809, p. XII

teoria da arquitetura tem em vista regras e fundamentos gerais, ao contrário da doutrina da construção, que se ocupa com o particular, como as necessidades e configurações dos gêneros distintos de construção, nos quais, entretanto, estão presentes os conhecimentos gerais ensinados pela teoria. Isto é, a teoria não nega a importância do que a doutrina da construção leva a cabo, mas se trata de escopos distintos. Na doutrina da construção, as necessidades e requisitos a serem observados devem ser os da própria época, pois costumes e usos se modificam, mas os princípios gerais permanecem os mesmos. O estudo das construções antigas fornece um panorama histórico, que não tem valor, entretanto, para as necessidades atuais. A doutrina da construção é relegada à parte histórica da arquitetura. Assim Hirt pretende articular a importância dos antigos e a necessidade de um novo olhar para a arquitetura, que dê conta das necessidades atuais.

Disto resulta que Hirt eleva a arquitetura grega a seu ideal com destaque para um funcionalismo compreendido no fato de que “‘a essência do belo’ deve ‘admirar da construção de uma disposição conforme a fins’”⁴³² realizada de modo ideal na arquitetura clássica: “um classicismo compreendido do ponto de vista de sua função”⁴³³. A abordagem de Hirt da arquitetura clássica não seguiria o ponto de vista do orgânico e do natural, numa analogia orgânica entre arte e natureza; antes, a arquitetura “[...] desenvolve muito mais as conformidades a leis de uma ‘mecânica’ que surgiu primeiro na construção da madeira e depois foi transposta para a construção de pedra”⁴³⁴. Nisso Hegel segue Hirt, a saber, ao destacar as relações mecânicas que sobressaem na arquitetura clássica.

4.4. Arquitetura romana

Por fim, Hegel não se detém nos gregos ao tratar da arquitetura clássica, mas comparativamente, sua leitura compreende muito mais as construções gregas que as romanas, não obstante o próprio Hegel concedesse à arquitetura romana uma influência decisiva entre os franceses e italianos tardios, com penetração posterior entre os alemães, antes que estes redescobrissem a Grécia.

Um primeiro dado relevante para abordar a arquitetura romana segundo a leitura de Hegel é o fato de que esta seção da arquitetura clássica não esteve presente em todas as versões das lições. Apesar disso, quando a arquitetura romana é integrada à sua estética, não exerce uma função secundária. Já foi

432 KRUF, 2016, p. 620

433 KRUF, 2016, p. 620

434 KRUF, 2016, p. 620

indicada anteriormente a diferença nos tipos de construção, a saber, que as gregas se voltavam mais para o uso público, enquanto as romanas davam mais ênfase ao uso privado. Em Hegel essa distinção surge como passo essencial na diferenciação que a arquitetura adquire em seus estágios e nas zonas de transição entre esses: no caso, a arquitetura romana como ponto médio entre a arquitetura dos gregos e a cristã.

Nos romanos, modificam-se muitos aspectos não só da finalidade da construção, que vai do público ao privado, mas as relações entre componentes estruturais e com isso os elementos que sobressaem como dominantes nesta construção. Neste sentido, em lugar das relações de sustentação e do ângulo reto no bloco coluna-vigamento despontam arcos não destinados a sustentar, como se percebe pela substituição das colunas por pilastras. Com círculos, arcos, abóbadas se fazem presentes outras relações físicas e mecânicas, distintas daquelas envolvidas na sustentação, e que exigem o desenvolvimento da técnica, pois em vez de construções em pedra originadas na madeira, utiliza-se uma espécie de massa de cal moldada sobre a madeira para formar e manter os arcos. Consequentemente as relações espaciais também se modificam, e não só as relações entre os componentes estruturais que não visam mais à sustentação: modifica-se a relação com o entorno. Em lugar de templos isolados em montanhas, desenvolve-se entre os romanos uma nova relação com o espaço que é, também, um novo vínculo com a natureza: dá-se o desenvolvimento da jardinagem, cujo exemplo mencionado por Hegel é o dos jardins da vila de Lúculo⁴³⁵ na Roma antiga. A natureza, que aparecia na arquitetura simbólica como a matéria original, retorna aqui elaborada e planejada.

No limite, este vínculo com a natureza era algo que se mantinha, em alguma medida, na valorização das ruínas, dos monumentos da antiguidade, e simultaneamente como uma forma de defesa contra o barroco:

[...] a uma arquitetura sofisticada e rebuscada – maneirista, barroca ou rococó – marcada por uma morfologia complexa e por materiais preciosos (estucamentos e douraões, granitos e mármore, espelhos e parquetes, bronzes e cristis, etc), contrapõem-se as formas singelas de Arquitetura rústicas ou arruinadas. [...] as ruínas [...] aspiram exibir os testemunhos da (re)naturalização [...] do que outrora fora artifício: técnica e engenho⁴³⁶.

⁴³⁵ *Arq.* p. 169.

⁴³⁶ AZEVEDO, 2009, p. 37

5. Arquitetura gótica

E se a arquitetura, em seu momento clássico, consegue impor seus fins funcionais e simetria formal à realidade externa, encontra sua realização final no momento romântico em que está novamente inacabada. Sua suprema conquista é a catedral gótica, aquela casa de Deus onde Deus não habita, mas se eleva livremente por si mesma. A catedral é feita para duas coisas, nenhuma das quais é alcançada. É feita para uma multidão nela se reunir, mas nunca pode ser totalmente preenchida por essa multidão e pelas diversas atividades que realiza. É feita para se elevar livremente, mas não como um edifício cujas cargas foram bem calculadas: como uma floresta cujas fileiras de árvores inclinam seus galhos em direção umas às outras e parecem se encontrar apenas por acaso, como se os pilares não a suportassem, assim como os galhos de uma árvore não parecem suportados pelo tronco⁴³⁷.

Dentre os três períodos da arquitetura arrolados por Hegel nos *Cursos de Estética*, a arquitetura gótica foi a única com a qual ele pôde entrar contato direto, sem recorrer apenas à mediação de livros, o que se deu certamente pela observação de obras nas cidades em que morou, mas especialmente nas cidades que visitou em suas viagens artísticas, como já mencionado na Introdução⁴³⁸. De acordo com isso, admite-se aqui a hipótese de que tais viagens desempenharam um papel de grande importância na constituição da seção final de seu capítulo sobre arquitetura⁴³⁹, culminando no aprofundamento de seu tratamento sobre a arquitetura gótica, que se torna mais longo e denso em suas diferentes versões, como descreve Tolle⁴⁴⁰: “Dentre os diversos períodos da arquitetura, aquele que mais cresceu em tamanho ao longo dos cursos proferidos por Hegel foi o da arquitetura romântica. No Caderno de Ascheberg (1820/21), não há mais do que uma lauda e, no último Caderno de Liebelt (1828/29), ele já conta três laudas”. Para verificar esta hipótese de uma influência das viagens na feitura do capítulo dedicado à arquitetura gótica serão consideradas a seguir as diferentes versões deste capítulo nos *Cursos de Estética* de modo a mostrar quais modificações se operam no pensamento de Hegel, qual é a relação ou efeito de suas visitas na escrita de seu capítulo sobre a arquitetura gótica e quais elementos permanecem nos diferentes manuscritos dos *Cursos de Estética*. Ainda é preciso, contudo, chegar de fato à arquitetura gótica, e por isso o início deve corresponder à transição da arquitetura clássica à gótica.

⁴³⁷ RANCIÈRE, 2022, p. 8.

⁴³⁸ Cf. pp. 23-28.

⁴³⁹ Cf. OLIVEIRA, 2022, pp. 63-71.

⁴⁴⁰ TOLLE, 2008, p. 171.

5.1. Transição da arquitetura clássica à arquitetura gótica

Embora Hegel não se prenda, na passagem da arquitetura clássica à arquitetura gótica, a estritas classificações da ordem da história da arte, é possível encontrar em sua estética breves menções ao que denomina de arquitetura pré-gótica e que representa o período de transição ao gótico propriamente dito. Trata-se aqui de considerações sobre a arquitetura paleocristã e românica, dentre outras, que despertam seu interesse somente à medida que nelas já se prenunciam elementos típicos do gótico. Neste sentido, Hegel elenca dentre as obras arquitetônicas anteriores ao gótico a basílica do cristianismo primitivo, com destaque especial para a tribuna em que os sacerdotes cantavam e pregavam, elemento que foi em sua visão um predecessor do coro. Com isso, Hegel faz as igrejas cristãs derivarem destas primeiras manifestações sob a forma da basílica. Também destaca o uso de colunas com arcos redondos, que estão presentes na arquitetura românica, mas Hegel parece ter mais em mente a arquitetura cristã primitiva quando destaca nas basílicas os salões oblongos com telhado de madeira⁴⁴¹. De fato, Schüttauf⁴⁴² considera que Hegel não teria reconhecido de modo suficiente na arquitetura românica o sentimento de interioridade e proteção (*Geborgenheit*) que surge sobretudo em seus espaços interiores de modo ainda mais acentuado do que na arquitetura gótica.

Ainda sob a divisa do pré-gótico também são mencionadas *en passant* as arquiteturas lombarda e dos ostrogodos que mantiveram elementos da arquitetura clássica romana – elementos estes que Hegel não especifica, da mesma forma que não fornece exemplos para estes estilos. Apesar disso, se verifica de fato uma ressonância da arquitetura romana nestes dois períodos arquitetônicos, por exemplo, no emprego dos arcos redondos.

Ao identificar a relação do gótico com os movimentos que lhe eram anteriores, Hegel procede de modo muito consequente. De fato, a teoria da arquitetura admite a interpretação de que o característico do gótico não é exatamente a criação de novos elementos construtivos, mas sim seu calculado emprego em um novo contexto e com novos propósitos. Pevsner observa neste sentido que os elementos representativos do gótico – quais sejam, o arco ogival, a abóbada nervurada e o arcobotante – já eram existentes, mas o diferencial reside agora na sua forma de utilização: “a novidade decisiva foi a combinação desses motivos numa nova proposta estética”⁴⁴³. Sua interpretação ressalta nas escolhas e

⁴⁴¹ *Arq.*, p. 188-89.

⁴⁴² SCHÜTTAUF, 1984, p. 90.

⁴⁴³ PEVSNER, 2015, p. 82.

desenvolvimentos que concernem à arquitetura gótica a orientação pela estética e menos pela ordem material⁴⁴⁴ (PEVSNER, 2015, p. 82), como se comprova nas abóbadas, que aparentam leveza e quase fragilidade, mas são em verdade muito estáveis e resistentes. Esta interpretação do gótico como desdobramento de elementos já existentes também é endossada por Argan, que explica: “o sistema construtivo gótico é apenas o desenvolvimento, até as últimas consequências, da estrutura românica de abóbada e do equilíbrio de empuxos e reações”⁴⁴⁵.

Constituindo estas obras e períodos o chamado pré-gótico, trata-se agora de saber o que Hegel denomina propriamente arquitetura gótica.

5.2. A arquitetura gótica em Hegel

Sob a categoria da arquitetura gótica Hegel unifica as configurações que identifica como pertencentes ao círculo da arte do cristianismo e compreende, de uma tacada só, vários momentos do período gótico e até mesmo manifestações da idade moderna, que são então unificadas como arquitetura românica⁴⁴⁶. Isto se deve ao fato de a arte românica ter um sentido determinado em Hegel e não corresponder ao significado usual ou às classificações da história da arte:

em Hegel, arte românica representa todo o mundo pós-clássico e não as décadas do XVIII tardio e do XIX, nem apenas a arquitetura da idade média que corresponde propriamente ao gótico. Romântico não tem, portanto, aquela homogeneidade do clássico e reúne períodos distintos como a idade média, a Reforma, os tempos modernos. É a arte do cristianismo⁴⁴⁷.

O que permite a Hegel tratar da arquitetura gótica ou românica como um bloco unitário é a presença de elementos comuns que se situam primordialmente no registro espiritual, mas que

⁴⁴⁴ PEVSNER, 2015, p. 82.

⁴⁴⁵ ARGAN, 2003, p. 338.

⁴⁴⁶ É válido mencionar que, no manuscrito de 1823, consta que a arquitetura mourisca, caracterizada pelo arco em ferradura (*Hufeisen*), também pertenceria à arquitetura gótica (*VuPhK 1823*, p. 226). Contudo, em 1820/21 Hegel teria sido mais cauteloso com essa afirmação: “com a arquitetura gótica se recorda imediatamente da mourisca, da qual existem ruínas na Espanha e em outros lugares. Esta não tem nada de significativo [...]. Sua forma principal é a forma da ferradura. Os árabes não tinham um grande gênio em sua arquitetura, reuniram muitas coisas (*viel zusammengerafft*), nas quais se encontram alguns elementos peculiares [*manches Eigenthümliche*], mas não a beleza livre como na forma de construção clássica e gótica” (*VuPhK 1820/1821*, p. 130). Daí que Hegel afirme, por fim, que “a arquitetura gótica não pode ser derivada do árabe” (*VuPhK 1826*, p. 189).

⁴⁴⁷ BARASCH, 1990, p. 189.

igualmente se espelham em características representativas materiais, construtivas⁴⁴⁸. Desta forma, assim como nos outros períodos históricos da arquitetura, também aqui Hegel procede buscando o que considera como o caráter da forma arquitetônica em questão e seus elementos essenciais em lugar de deduzir o universal de fenômenos particulares.

Uma boa estratégia para captar este procedimento de Hegel é acompanhar a evolução de seu capítulo sobre a arquitetura gótica nas diferentes lições. Neste sentido, no intento de reconhecer os elementos característicos desta arquitetura, já na concisa exposição em seus cursos de 1820/1821 Hegel dá destaque para dois aspectos que considera como essenciais: o *arco ogival* e *altura da construção*, descrita como muito superior à que seria proporcional à largura das colunas⁴⁴⁹. Hegel reconhece que construções em arco já existiam entre os romanos com as abóbadas, mas eram caracterizadas pela forma semicircular – como ocorre, pode-se pensar, no arco de volta perfeita; neste sentido, o arco enquanto elemento construtivo não é a novidade do gótico, mas sim o tipo de arqueadura, isto é, sua forma como arco ogival. Neste curso de 1820/21, Hegel não dá o passo lógico que consiste em reconhecer a ligação entre os dois elementos acima elencados como típicos da arquitetura, a saber, que o emprego do arco ogival impacta a distribuição do sistema de forças e permite outra configuração parietal e construções mais altas como as imensas catedrais⁴⁵⁰.

Por outro lado, o que Hegel bem reconhece é que as colunas, cuja disposição em colonata na arquitetura clássica possibilitava a socialização e o vaguear pelo espaço semi-aberto, migram agora para o interior das construções e, tornadas esbeltas, delgadas, se elevam para o alto onde se espalham como galhos. O resultado é que os átrios e espaços abertos para o exterior da arquitetura clássica desaparecem e a construção gótica se orienta em sua configuração pela intenção de acolher em si a comunidade. Para tanto, são necessários espaços amplos, que acabam criando um interessante contraste entre a imensidão da catedral e o grau de detalhe de sua ornamentação, na qual Hegel vê um retorno dos elementos de referência vegetal. Este contraste não é de caráter fortuito, mas sim intenciona

⁴⁴⁸ Contra esta interpretação de Hegel do gótico *propriamente dito* como um bloco unitário que se orienta por um mesmo princípio espiritual-conceitual – a ideia – é possível pensar em análises como a de Panofsky, que, no século seguinte ao de Hegel, defenderá justamente as diferenciações internas ao gótico em ligação com os distintos princípios filosóficos da escolástica, de modo que ambas, arquitetura gótica e a escolástica, admitem os momentos do primitivo, clássico e tardio. (PANOFSKY, 1986, p. 22).

⁴⁴⁹ *VuPhK 1820/1821*, p. 130.

⁴⁵⁰ Considere-se aqui a didática explicação de Argan: “Se a arquitetura românica era fundada sobre o equilíbrio estático de cargas (do alto) e de empuxos (de baixo), a arquitetura gótica funda-se no contraste dinâmico de empuxos e reações, e a resultante acontece no ponto mais alto, no vértice do arco agudo [...] Condensando-se o jogo de forças nas pilastras, as paredes perdem toda função de apoio e, praticamente, desaparecem, substituídas por imensas janelas com vitrais coloridos e figurados” (ARGAN, 2003, p. 339-341).

reforçar a sensação de pequenez humana dentro da construção imensa. Erigidas desta forma, nas catedrais góticas imperam o ambiente sério e a escuridão que é preservada através da presença dos vitrais. Na vastidão da catedral o homem se sente em sua pequenez e é convidado à interioridade, em consonância com o espírito da forma de arte romântica.

Como se nota, apesar de sua lacônica análise Hegel já consegue identificar aqui uma série de elementos importantes da arquitetura gótica que serão desdobrados em suas lições posteriores com a contribuição de um fator externo. Referimo-nos aqui ao fato de que as preleções hegelianas sobre a filosofia da arte de 1820/1821 coincidem com outra experiência elementar: é neste momento que Hegel inicia a série de viagens pela Europa descritas na introdução. Pretende-se mostrar a seguir que estas viagens foram decisivas para a formação do repertório artístico de Hegel e o recorte de alguns episódios sobre a arquitetura gótica deve guiar esta argumentação. O contato de Hegel com a arte nestas viagens será considerado a partir das cartas enviadas à sua mulher, nas quais também descrevia, do mesmo modo despretensioso, acomodações, transporte utilizado, rotas e paisagens. A correspondência de Hegel nestas viagens representa muito interesse para a estética e para sua formação integral: “as cartas de Hegel a sua mulher documentam destinos e experiências”⁴⁵¹.

Como já mencionado na seção *Correspondência: o lugar da experiência arquitetônica* da Introdução, neste período de 1820/21 Hegel visita duas vezes a cidade de Dresden sem maiores comentários sobre a arquitetura barroca que seguramente vira ali. É somente na viagem do ano seguinte, à Holanda, cruzando a Alemanha e passando pela Bélgica, que Hegel se expressará sobre a arquitetura. Em Madgeburgo e Marburgo visita construções góticas de características distintas entre si, mas que fornecem a oportunidade de refletir sobre o seu conhecimento do gótico oriundo do período em que vivera em Nuremberg. Este conhecimento *in loco* de Hegel sobre a arquitetura gótica representou, por outro lado, uma limitação: seu olhar permaneceu restrito ao gótico alemão e neerlandês tardio e, nestas manifestações, sobretudo a algumas características pontuais. As igrejas góticas de Nuremberg servem explicitamente como ponto de toque em suas cartas, e possivelmente também na Estética: “Hegel prefere a estrutura de espaços livres e fluidos destas igrejas-salão (*Hallenkirche*), nas quais a dinâmica se limita ao vertical, em comparação com as formas basilicais rígidas, de dinâmica vertical e horizontal, que ele viu por exemplo em Magdeburgo”⁴⁵².

Comparando a recepção de Hegel frente estas obras arquitetônicas com as suas primeiras lições

⁴⁵¹ VIEWEG, 2019, p. 557.

⁴⁵² SCHÜTTAUF, 1984, p. 90.

de estética de Berlim, é curioso notar que, embora Hegel se empolgue muito mais pela Catedral de Marburgo do que pela de Magdeburgo, pois aquela ilustraria a seu ver o gosto gótico autêntico, na verdade ambas as catedrais têm em comum a ausência de um elemento ao qual normalmente se liga a ideia da arquitetura gótica: os arcobotantes, que Hegel igualmente não incluía em seus cursos. Pevsner mostra que a função construtiva e estética deste elemento não pode, contudo, ser desconsiderada:

De fato, quando estamos no interior da catedral, não podemos compreender, e não se espera que o compreendamos, as leis que a governam em seu conjunto. Pelo contrário, no exterior o mecanismo complicado da estrutura nos é exposto com franqueza. Os arcobotantes e os contrafortes, apesar do seu fascínio e composição intrincada, apelam antes de mais nada à razão, transmitindo uma sensação semelhante à do espectador de teatro que vê o equipamento dos bastidores⁴⁵³.

É difícil determinar se Hegel chegou a ver o sistema arcobotante-contraforte na Catedral de Colônia, que Hegel visita na sequência desta viagem de 1822; fato é que em suas cartas narrando sua visita à cidade e à catedral, estes elementos não aparecem na descrição. É sabido que a Catedral estava, neste período, em processo de reconstrução, mas uma vez que a nave, parte do coro e alguns andares de uma das torres já eram existentes, pode-se especular que tal sistema estrutural exterior à construção já podia ser visto. De todo modo, mesmo antes de sua execução completa, a Catedral de Colônia já atuava no imaginário alemão como um empreendimento particular da história da nação e por esse motivo não podia passar despercebida a Hegel.

Com efeito, em sua publicação *Vistas, cortes e partes individuais da catedral de Colônia, com acréscimos conforme o projeto do mestre de obras, juntamente com investigações sobre a arquitetura eclesiástica antiga e pranchas comparativas dos mais excelentes monumentos*, de 1821, Boissérée apresentava o que considerava ser o caráter especial da catedral de Colônia em comparação com outras obras sacras igualmente não-executadas:

Este edifício maravilhoso, criado em todas as partes essenciais conforme um e o mesmo plano no estilo mais puro, não foi deformado por quaisquer adições estranhas e ainda se possui o rascunho original do mesmo, de modo que se pode compor, a partir do existente e do pretendido, um todo da mais alta unidade e completude e da forma que surgiu do espírito do mestre de obras (*Baumeister*)⁴⁵⁴.

⁴⁵³ PEVSNER, 2015, p. 108.

⁴⁵⁴ BOISSERÉE, 1821, p. 1-2.

Como se nota, apesar da proposta de Boisserée corresponder a um projeto de *reconstrução*, o valor da Catedral de Colônia parecia residir na fascinante imagem que lhe era atribuída de uma obra gótica *original, autêntica*, tanto pela permanência material da construção em estilo gótico desde a edificação do coro no século XIII, bem como pela permanência dos rascunhos da planta, que contam como uma continuidade intelectual entre passado e o presente de então e asseguram a execução do projeto conforme o propósito do mestre de obras. Ambos os aspectos, o material e o imaterial, concernem a um nacionalismo e a um sentido de identidade em vista dos quais a Catedral de Colônia ganhou centralidade no debate de contexto alemão. Contudo, nisto se esquecia de modo muito conveniente que parte da substância material da catedral havia sido destruída com a reconstrução⁴⁵⁵, de modo que se pode questionar: até que ponto a ideia do gótico, de um gótico *propriamente dito*, não era, também ela, uma ficção?

A tais questões da participação do gótico na formação do sentimento nacional Hegel teria, contudo, passado ao largo:

[...] seu interesse no gótico era um interesse exclusivamente histórico, sem qualquer referência ao presente por motivos patrióticos, religiosos ou outros. Diferentemente dos pré-românticos, prenhes de esperanças de futuro, que se dedicaram à arquitetura da Idade Média para dela tirar forças para o desenvolvimento de uma nova arte pátria, Hegel estava profundamente convencido de que nem o gótico nem outro estilo do passado poderia ser verdadeiramente despertado para uma nova vida⁴⁵⁶.

Por isso, tudo o que Hegel vira por ocasião da visita a Catedral foi, por um lado, proporções, alturas, a preponderância da verticalidade, a semelhança com o mundo vegetal; por outro, a autonomia da obra arquitetônica, sua existência para além de uma finalidade, que determina a constituição do espaço não pré-determinado em seu uso, um elemento que Hegel reencontra na Catedral de Nossa Senhora (*Onze-Lieve-Vrouwekathedraal*) na Antuérpia. Seguindo a viagem, na Catedral de São Miguel e Santa Gudula (*St. Gudula-Kirche*) em Bruxelas é a composição do interior que lhe chama atenção, com os mais belos vitrais que já vira e com a estatuária.

No ano seguinte a esta viagem à Holanda, Hegel ministra novamente os *Cursos de Estética*.

⁴⁵⁵ “[...] A Catedral de Colônia é um exemplo excelente de como se atuava no século XIX: ela precisava ser concluída. Sem dúvidas, um resultado esplêndido do século XIX. Apesar disso, pode-se dizer hoje em dia que a substância histórica autêntica da Catedral que chegara até o século XIX foi destruída. Traços do desenvolvimento da catedral foram sacrificados por um ideal estético e por uma impressão geral que só era possível através de meios industriais [...] Centenas de outras igrejas originais do gótico tardio foram destruídas e reconstruídas em *puro* estilo gótico tardio” (LINDL, 2020, p. 32)

⁴⁵⁶ TOPFSTEDT, 1982, p. 74.

Desta feita, é notável que estabelece com mais detalhes outros elementos do gótico, como a superação do princípio mecânico da arquitetura clássica que se embasava na ortogonalidade (*Rechtwinkligkeit*) como índice e pressuposto para a relação de suporte-ser suportado. Liberta desta função de sustentação, a coluna na arquitetura gótica pode admitir outra configuração, a saber, aquela na qual duas colunas se inclinam uma em direção a outra e encontrando-se, formam o arco ogival⁴⁵⁷. Nestas mesmas lições Hegel ainda apresenta a distinção estrutural das catedrais góticas em naves centrais e colaterais, como se encontra, em suas palavras, na Holanda, em que existem catedrais que teriam até sete naves⁴⁵⁸. Ao que tudo indica, a viagem do ano anterior ainda ressoa em Hegel.

Hegel insiste, na determinação da arquitetura gótica, em sua delimitação em relação ao período anterior da arquitetura clássica, fundamentada no princípio da conformidade a fins, o qual se torna secundário na arquitetura gótica: “o tipo (*Typus*) do gótico é novamente a forma natural, que deve ser aqui uma forma do envolver festivo (*des feierlichen Umschließens*), da coleção (*Sammlung*)”⁴⁵⁹. Pode-se conjecturar se o emprego neste manuscrito da palavra *Sammlung* – que se refere comumente à coleção de objetos, tanto enquanto hobby quanto de modo institucional, como o acervo de museus – se deve a um lapso de atenção no ato da transcrição e se Hegel na verdade tinha em mente termos como *Ansammlung* ou *Versammlung* para designar a reunião de pessoas que se dá no interior da catedral e que a caracteriza como forma em si encerrada⁴⁶⁰.

À diferença da funcionalidade da arquitetura clássica, a autonomia da catedral em sua existência como obra em si, para além da serventia à comunidade, é afirmada como o caráter principal da arquitetura gótica⁴⁶¹. Nem por isso, contudo, a obra arquitetônica gótica prescinde de uma relação com a comunidade; o que ocorre agora é que, provida de uma orientação mais elevada, a catedral gótica não tem como objetivo ser preenchida pelos fiéis. O resultado é que, afirma Hegel, a presença humana não é de antemão controlada como nas igrejas de sua época –possivelmente visando as igrejas protestantes –, que consistiam em nada mais que construções ao modo de caixa (*Schachtelwesen*) guarnecidas de cadeiras. Ao contrário, as igrejas góticas incorporam o livre perambular pela catedral: “não há cadeiras, não há bancos. Os homens vagueiam de forma nomádica nestes espaços”⁴⁶². A catedral surge como

⁴⁵⁷ *VuPhK 1823*, p. 227.

⁴⁵⁸ *VuPhK 1823*, p. 228.

⁴⁵⁹ *VuPhK 1823*, p. 227.

⁴⁶⁰ Por outro lado, a menção de Hegel à ideia de *coleção* numa época em que os museus surgem na vida artística pública pode ter sido um ato não tão falho.

⁴⁶¹ *VuPhK 1823*, p. 226.

⁴⁶² *VuPhK 1823*, p. 227.

espaço que abriga o espiritual e nisso acolhe diversas atividades a ele relacionadas. Ora, mas esta autonomia da catedral e este uso descomprometido do espaço era justamente o que Hegel vira nas Catedrais de Colônia e da Antuérpia, como descrevera nas cartas à sua mulher.

Três anos mais tarde, no manuscrito de 1826, Hegel retoma muitas de suas considerações sobre a arquitetura gótica dos cursos de 1820/21 e 1823. Também aqui a interioridade permanece como princípio espiritual da arquitetura gótica em sua ligação com o cristianismo. A força deste princípio se mostra em sua capacidade de se transpor para o elemento material, como se nota quando Hegel afirma que nas igrejas góticas “O interior é o principal, a construção exterior é determinada pelo interior”⁴⁶³.

Ademais, os *Cursos* de 1826 oferecem interesse à medida que nomeiam os fenômenos que ilustram certas análises hegelianas. Neste sentido, nos *Cursos* de 1823 Hegel havia progredido em sua caracterização dos elementos da arquitetura gótica, apresentando a distinção nas catedrais entre a nave central e as colaterais; agora, Hegel descreve que as colunatas, que originalmente habitavam o exterior das construções na arquitetura clássica, se transferem nas igrejas góticas para o ambiente interior e ajudam a configurar e delimitar o espaço das naves e corredores. A este respeito, exemplifica: “A catedral na Antuérpia tem três de tais colunatas, das quais se originam sete naves”⁴⁶⁴. Trata-se aqui da alegada catedral com sete naves, mencionada nos cursos de 1823 de modo indeterminado como sendo, entretanto, uma catedral holandesa. Ainda nos aspectos materiais da catedral, é nas lições de 1826 que Hegel dá atenção às rosáceas (*rosenartige[...] Fenster*), que, tal como as colunas, que remetem às árvores, também partilham da forma natural; as rosáceas também funcionam como uma comunicação ou reflexão do interior no exterior⁴⁶⁵.

Assim como nos cursos anteriores Hegel se ocupara com uma localização da arquitetura gótica em seu desenvolvimento a partir do período artístico precedente, também aqui interessa a Hegel entender a arquitetura gótica em sua origem. Neste propósito, Hegel descreve a arquitetura gótica como a *arquitetura germânica*, cristã, pois de fato associava com convicção a arquitetura gótica ao ambiente alemão, como se nota em carta à sua mulher, deste mesmo ano, por ocasião de uma visita desta e dos filhos a Nuremberg, na qual Hegel recomendava que visitassem as igrejas de São Sebald e de São Lorenzo, pois estas são igrejas góticas ou *do verdadeiro modo de construção alemão*. Hegel repete com isso a crença largamente partilhada em sua época que ligava à arquitetura gótica ao mundo alemão,

⁴⁶³ *PhK 1826*, p. 191. Também nas lições de 1829 Hegel repetirá que na arquitetura gótica “a partir do interior o exterior é determinado” (*VzÄ 1828/1829*, p. 120)

⁴⁶⁴ *PhK 1826*, p. 190.

⁴⁶⁵ *PhK 1826*, p. 191.

ignorando suas manifestações em outros países europeus e sobretudo sua verdadeira origem – que só será tema de consideração de Hegel mais tarde, em seus últimos *Cursos de estética*, mas que já exige uma contextualização.

5.2.1. O bárbaro, o elevado e sua origem

No século XVI, ao tratar da arquitetura no seu *Vite*, Vasari descreve as cinco ordens arquitetônicas clássicas com as quais compara, por fim, a arquitetura alemã ou gótica, à qual se ligam adjetivos como bárbaro e monstruoso. Seguem-se então períodos difíceis para a arquitetura gótica, desvalorizada em toda sorte de adjetivos negativos. Não por acaso Goethe, em seu conhecido ensaio de 1772 *Sobre a arquitetura alemã*, descreve que sua expectativa ao se aproximar da Catedral de Estrasburgo não era a de encontrar uma obra digna de reconhecimento:

Quando fui pela primeira vez à catedral, eu tinha a cabeça cheia de conhecimentos gerais do bom gosto [...]. Sob a rubrica “gótico”, semelhante a um verbete de um dicionário, juntei todos os mal-entendidos sinonímicos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado [...] Nada mais sensato do que um povo que designa todo o mundo estranho de bárbaro, que chama tudo o que não cabe em seu sistema de gótico, desde os bonecos e figuras torneadas com que os nossos cidadãos honrados adornam as suas casas até os sérios restos de arquitetura alemã mais antiga, sobre a qual [...] afinei com o coro geral: “Totalmente esmagada pelo adorno!” [...] Mas, com que sentimento inesperado fui surpreendido pela visão quando cheguei diante dela!⁴⁶⁶.

Contrariando, assim, a expectativa moldada no gosto clássico, o ensaio de Goethe apresenta uma valorização da catedral gótica em sua força de despertar sentimentos, da mesma forma que bem ilustra as críticas que o gótico sofria nesta época. Uma apreciação mais madura e ponderada do gótico surgirá anos mais tarde, no *Sobre a arquitetura alemã*, de 1823, em que Goethe mesmo reconhece sua empolgação juvenil com a Catedral de Estrasburgo. Em suas palavras, esta impressão da catedral teria, contudo, empalidecido com a distância física e com o tempo, e só se teria revivescido por ocasião do trabalho de Boisserée com a catedral de Colônia. O contato de Goethe com os irmãos Boisserée e com os trabalhos que estavam desenvolvendo o levaram a reconsiderar sua posição distanciada do gótico e *após rigoroso exame*, declarar que a Catedral de Colônia “[...] merece o primeiro lugar nesta espécie de

⁴⁶⁶ GOETHE, 2008, p. 43.

arquitetura”⁴⁶⁷. Contra o entusiasmo juvenil, contra o sentimento e as paixões, contra a subjetividade⁴⁶⁸ que marcam o ensaio de 1772 fala mais alto agora, no Goethe maduro, o exame que não prescinde de certa regra, a reflexão: “Aqui o sensível compensa-se com o empírico por meio da planta arquitetônica e dos desenhos da catedral de Colônia”⁴⁶⁹. O Goethe de 1823 também é categórico ao determinar o elemento histórico⁴⁷⁰, como o centro de seu interesse no gótico. Com base nisso, pode prescindir dos arroubos sentimentais e se permite expressar com franqueza a primeira impressão causada pela Catedral de Colônia:

Eu não quero negar que a visão externa da catedral de Colônia suscitou em mim uma certa apreensão que eu não saberia expressar em palavras. Se uma importante ruína possui algo de digno, intuímos e vemos o conflito entre uma digna obra humana e o tempo silencioso e potente, que não respeita nada, então aqui se coloca para nós algo inacabado, monstruoso, onde justamente esse inacabamento nos recorda a incapacidade humana tão logo pretende construir algo gigantesco. Mesmo o interior da catedral, caso queiramos ser justos, nos provoca um efeito certamente significativo, mas desarmonioso. E quando entramos no coro, onde o acabamento se dirige a nós com uma harmonia surpreendente, ficamos alegremente surpresos, nos assustamos contentes e vemos o nosso desejo mais do que satisfeito⁴⁷¹.

Os ensaios de Goethe aqui indicados poderiam ser analisados com maior profundidade em muitos outros aspectos, localizando-os inclusive dentro da fecunda produção intelectual de Goethe. Ao destacar os trechos mencionados dos três ensaios não se pretendeu apresentar algo como uma posição definitiva de Goethe, mas sim justamente ilustrar, através das palavras desta grande autoridade intelectual, os deslocamentos que o gótico sofria, no período de Hegel, entre descrédito e valorização. Da mesma forma se quis evidenciar o papel importante que o trabalho dos irmãos Boisserée desempenhou na percepção do gótico com a reconstrução da Catedral de Colônia.

Ciente da discussão que se organiza na dicotomia entre o clássico e o gótico e que é o pano de fundo dos textos acima mencionados de Goethe, Hegel reconhece em suas últimas lições de estética, em 1828/1829, tal desvalorização que o gótico recebeu nos séculos anteriores ao seu: “a arquitetura

⁴⁶⁷ GOETHE, 2008, p. 239.

⁴⁶⁸ Refletindo sobre uma possível divisão da obra de Goethe *grosso modo* em três momentos, aos quais corresponderiam os três ensaios sobre a arquitetura que foram mencionados no presente capítulo e no capítulo sobre a arquitetura clássica, Arraes defende que “o ensaio sobre a catedral de Estrasburgo pôs luz na subjetividade, pois era a arquitetura em si o resultado da atividade genial do arquiteto” (ARRAES, 2022, p. 210).

⁴⁶⁹ ARRAES, 2022, p. 210.

⁴⁷⁰ GOETHE, 2008, p. 239.

⁴⁷¹ GOETHE, 2008, p. 240-241.

gótica foi por longo tempo tomada como bárbara. Apenas em nosso tempo ela foi reverenciada”⁴⁷². Com efeito, essa afirmação reverbera um evento importante que havia se interposto entre o curso anterior de 1826 e o curso atual de 1828/29, a saber, sua última viagem artística, com destino à França. Como já mencionado⁴⁷³, Hegel visita novamente obras góticas como a Catedral de Notre Dame e a Basílica de St. Denis, cuja importância lhe passa despercebida, mas que o olhar atual, munido do repertório de muitas pesquisas na história da arte, sabe bem localizar.

Reformada no século XII no que se consagraria como forma gótica, a Basílica de St. Denis se converteu no “protótipo das catedrais góticas”⁴⁷⁴. O “clássico” ensaio de Panofsky sobre o Abade Suger de St. Denis também contribuiu, em tempos mais atuais, para a compreensão do que estava envolvido na reforma desta abadia no século XII e, por tabela, no gótico. Suger tinha a concepção de uma construção que também acolhesse o público secular, o que culminou na necessidade de igrejas maiores⁴⁷⁵. Também não se posicionava contra o que se poderia pensar como a materialidade mundana de bens como ouro e pedra; pelo contrário, considerava que deviam ser expostos aos fiéis na igreja. Mas talvez o mais importante, aquilo que justamente estava na base das convicções e visões inovativas de Suger acima descritas, era que seu projeto pudera, a certa altura, encontrar uma justificativa filosófica que, a partir dos escritos de Dionísio e de certa recepção mista de Plotino e do cristianismo, veem uma comunicação entre o mundo terrestre e o celeste, uma hierarquia entre o mundo material e o espiritual na qual o mundo material toma parte no mundo celeste, enquanto este age sobre o mundo material como emanção da luz divina, atribuindo valor à percepção sensorial, às formas sensíveis e à beleza terrestre. Nesta relação com a chamada contemplação anagógica se coloca outro peso na manifestação sensível, na presença da luz, que se torna um elemento fundamental da arquitetura gótica – e à qual Hegel dá certa atenção, interpretando-a, porém, de outra forma. Uma vez que, em sua filosofia, a natureza é Ideia na materialidade, no espaço, mas distinta do espírito, a luz surge para Hegel na arquitetura gótica como índice do elemento natural, que precisa ser filtrado, “quebrado”, antes de adentrar a catedral, e não como manifestação da emanção divina. Foram estas ideias que concorreram para a reforma de St. Denis e através dela, para a instituição da arquitetura gótica, que teve nesta igreja seu momento inicial – um dado da maior importância, que Hegel não menciona em sua correspondência por ocasião da visita à Catedral.

⁴⁷² *VzÄ 1828/1829*, p. 118.

⁴⁷³ Cf. p. 27

⁴⁷⁴ SIMSON, 2007, p. 16.

⁴⁷⁵ PANOFSKY, 1955, p. 121.

Ora, mas após a viagem de 1827 com sua visitação à tão importante Basílica de St. Denis, Hegel de fato revê sua posição na identificação da arquitetura gótica como arquitetura alemã, retificando seu ponto de vista a respeito da “[...] arquitetura gótica, que se quis chamar de alemã. Mas isto não estaria certo, pois as igrejas góticas são encontradas no Sul da França e Espanha e este modo de construir é imitado na Alemanha”⁴⁷⁶. Sua emenda sobre a arquitetura gótica não o impede, contudo, de incorrer em outra afirmação no mínimo insólita, quando alega – segundo o manuscrito – que “Nas Astúrias se estabeleceram reis góticos e ali também se encontra a origem da arquitetura gótica”⁴⁷⁷.

Além de retomar aspectos da caracterização que já havia sido feita nos cursos anteriores como a nova função das colunas, o domínio do orgânico sobre o mecânico, o uso plural e não determinado do espaço, entre outros, Hegel também destaca o caráter simbólico da arquitetura gótica a exemplo da catedral de Colônia, cujo número de colunas teria ocasionado muita especulação mística⁴⁷⁸; este seria, entretanto, um exemplo de como o reconhecimento do caráter simbólico nesta arte pode culminar numa tentativa arbitrária de atribuir significado aos menores detalhes. Outro aspecto interessante que Hegel aborda em seu último curso de estética é a presença da música na catedral, que é lugar de acolhida das artes, como já havia ficado implícito quando Hegel descrevia em seu interior a estatuária e ornamentação. Agora se trata da arte da música: “O toque dos sinos também é característico [na catedral]. O mero soar é afecção (*Affektion*) do interior, mas um [elemento] indeterminado pelo qual se chega à música no interior, se sente o soar articulado através do canto e se percebe a voz do púlpito”⁴⁷⁹.

Por fim, ainda uma diferença entre as versões dos *Cursos de Estética* merece ser mencionada. Nas lições de 1820/1821, Hegel acrescenta como anexo ao tratamento da arquitetura gótica um curto trecho sobre a jardinagem, definida como uma ação de manipulação dos objetos da natureza com o objetivo de gerar agrado aos homens⁴⁸⁰, um agrado que, por se apresentar em múltiplas formas, também determina que a jardinagem pode ser variada em seus objetivos. Com efeito, para além do cultivo das plantas, Hegel concede que os jardins, parques e anexos podem também assumir a função de espaço para a reunião de pessoas; neste caso, deve reinar a impressão de simplicidade em sua configuração. Para parques em que se espera grande concentração de pessoas sem um objetivo comum, as alamedas são as mais adequadas, mas com o cuidado de evitar as sebes densas, que nem permitem

⁴⁷⁶ VzÄ 1828/1829, p. 118.

⁴⁷⁷ VzÄ 1828/1829, p. 118.

⁴⁷⁸ VzÄ 1828/1829, p. 119.

⁴⁷⁹ VzÄ 1828/1829, p. 120.

⁴⁸⁰ VuPhK 1820/1821, p. 131.

que o olhar flua livremente, nem protegem da exposição ao sol. A jardinagem surge então como retorno da natureza, mas uma natureza civilizada, domesticada, conformada, que usa o espaço natural geometricamente, em caminhos retos, de modo calculado como ponto de reunião da comunidade. Já nas lições seguintes a jardinagem desaparece da seção sobre a arquitetura gótica e surge, por outro lado, uma definição da catedral gótica como “espaço para um povo”⁴⁸¹ (*PhK 1826*, p. 190).

Parece, portanto, que o caráter de reunião, que Hegel atribuíra aos parques e jardins conforme as lições de 1820/1821 – e que, vale lembrar, configurava o início da arquitetura em seu momento simbólico –, é deslocado para a descrição da arquitetura gótica. Se a motivação para essa mudança pode residir no pressuposto da espiritualidade crescente que anima os *Cursos de Estética* e que tem de negar cada vez mais, de modo muito consequente, a participação da natureza no círculo da arte, também se pode considerar que a experiência das viagens artísticas de Hegel marcou de modo determinante sua compreensão do gótico com a imagem das catedrais como confluência de pessoas exercendo atividades as mais diversas. O alcance deste princípio pode, entretanto, ser questionado – e não apenas do nosso ponto de vista no qual, embora a catedral participe da vida cotidiana como nenhum outro monumento culturalmente distante⁴⁸², ela não constitui mais um ponto de reunião da comunidade como antes. A questão decisiva é que na própria época de Hegel essa função da catedral já começa a se desvanecer, marcada pelo sentido outro da religião no mundo. O diagnóstico de Hegel desta função da catedral encontra, portanto, seu limite no próprio presente.

Com isso, buscou-se mostrar semelhanças entre os relatos de viagem de Hegel e as reformulações do capítulo sobre a arquitetura gótica dos *Cursos de Estética*, de modo que é possível considerar uma influência significativa das viagens na composição deste capítulo. É provável que as viagens artísticas não tenham sido a única fonte para esta reelaboração, pois a influência de Goethe com seus ensaios sobre a arquitetura gótica é declarada, mas a contribuição das viagens parece inegável. As viagens artísticas de Hegel representam, portanto, não um mero fato biográfico, mas sim podem elucidar seu contexto histórico-artístico, além da formação de seu repertório estético, fundamental para sua obra teórica. Elas podem igualmente demonstrar como Hegel se aproximava das obras de seu interesse: “sem saber da possibilidade de distinguir entre iconografia e iconologia, ele tinha, contudo, um ‘olhar iconológico’”⁴⁸³. Schüttauf remete aqui aos tipos de análise ou modos de interpretação da

⁴⁸¹ *PhK 1826*, p. 190.

⁴⁸² SIMSON, 2007, p. 15.

⁴⁸³ SCHÜTTAUF, 1984, p. 88.

obra artística que foram objeto de Panofsky em *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*; admitindo a hipótese de Panofsky, Hegel se interessaria antes pelo valor simbólico da obra de arte dentro de um contexto mais filosófico ou religioso mais amplo⁴⁸⁴.

Ainda que os *Cursos de Estética* não tenham sido finalizados por Hegel para a publicação, as diferentes versões se apresentam como uma criação rematada na qual se vê uma estrutura coerente. Já suas viagens artísticas podem ser entendidas como uma espécie de avesso desta face final: é nelas que se deu uma dimensão fundamental de contato e apreciação de obras arquitetônicas, dimensão esta exemplificada aqui pela arquitetura gótica, e que pode ajudar a entender certo direcionamento que o tratamento da arquitetura toma nos *Cursos de Estética*.

⁴⁸⁴ PANOFSKY, 1955, p. 26-54.

6. Considerações finais: arquitetura e espaço em Hegel

Os capítulos anteriormente apresentados buscaram compor um mosaico sobre a relação entre arquitetura e espaço em Hegel partindo dos primeiros indícios de seu interesse por este gênero artístico, direcionando a seguir o foco para o tratamento filosófico da arquitetura no contexto de seu sistema e estabelecendo como a essência deste gênero artístico o espaço, cujo tratamento, por sua vez, tem pontos de ligação com a lógica, mas sobretudo com a filosofia da natureza. Com isso, a intenção foi a de criar as condições para derivar desta exposição algumas conclusões com foco especial neste que é o centro da tese: a relação entre espaço e arquitetura em Hegel.

Considerando o que se nomeou tratamento da arquitetura enquanto fenômeno, o primeiro momento correspondeu às obras do mundo Oriental antigo pertencentes à arquitetura simbólica. Esta profusão de obras, oriundas de distintos cenários culturais e detentoras de configurações variadas, apresenta em seu momento inicial uma característica muito peculiar: o espaço atua ali quase que como um enquadramento para obras que se relacionam com a exterioridade e que não enfatizam, ou por vezes até mesmo negam, o espaço interior. Como já exposto, o que permite tal dispensa do espaço interior é a propriedade autônoma destas obras, que não servem para fins externos, pois têm sua “função”, isto é, o seu propósito, na comunicação de conteúdo, no ato de mostrar, tornar sensível, o espírito que está se desenvolvendo. Este pressuposto da ordem intelectual determina tanto os limites da matéria que, conformada, surge como obra, quanto os limites da natureza, à qual é permitida uma participação no conjunto geral arquitetônico.

Se a interpretação de Hegel foi ou não acertada, isto é, se correspondia ou não à realidade das obras ali descritas, não é talvez uma questão de importância primária – mesmo porque Hegel recorre em seu primeiro exemplo, o da Torre de Babel, justamente a um passado imemorial que não pode ser objeto de confrontação empírica. Tal como na cabana primitiva, o que interessa verdadeiramente a Hegel é o conceito, a ideia por trás da matéria: a Torre de Babel é a obra que reúne os homens, que os encaminha para a entrada na forma de organização sociopolítica. Como obra em-si-mesma-encerrada, ela pressupõe, por outro lado, que a coletividade se reúna ao redor dela. O aspecto da reunião dos povos, que marca tais obras do primeiro momento da arquitetura, significa que ainda prepondera ali uma relação entre o espaço natural e a obra, que coloca no contínuo do espaço uma interrupção. Sem espaço interior, a torre de Babel representa bem a superfície encerrante que decorre da dialética espacial entre ponto-linha-superfície da filosofia da natureza. Da mesma forma, as obras singulares

como as esfinges, quando dispostas em fileiras no complexo sagrado, instituem uma interrupção no espaço, mas agora como pluralidade colossal repetida de modo regular.

Já uma outra forma de se relacionar com o espaço é representada pelo labirinto e pelas construções subterrâneas, não apenas por certo grau de presença de espaço interior e pelo consequente movimento em direção à envoltura, mas também porque, sobretudo com o labirinto, a dimensão temporal se mostra em sua importância ao lado do espaço. Aquele movimento em direção à envoltura se completa na pirâmide, ao passo que a construção adquire uma propriedade que até então lhe era estranha, a saber, a finalidade – no caso da pirâmide, a finalidade de sepultura. Também aqui está contida uma percepção temporal ao lado da espacial; desta vez, contudo, como o tempo que se desenvolve para além da finitude da vida humana.

A arquitetura simbólica representa uma concepção espacial que parte, portanto, da natureza, do espaço imediato ou natural enquanto ser ideal um-ao-lado-do-outro, no qual surgem as obras do espírito como interrupção neste contínuo. O espaço natural é como um palco para que as obras sejam reconhecidas, comuniquem os pensamentos das quais são emissárias, transmitam sua mensagem. Elas, por sua vez, existem numa forma que é compreensível ao olhar; já o seu conteúdo, sua mensagem, exige um grau de familiaridade com a cultura – exige o costume. Quanto à sua forma, as obras da arquitetura simbólica são massas pesadas colossais que tendem ao maciço, um aspecto que só começa a se modificar nas manifestações posteriores do mundo oriental antigo com a introdução da envoltura.

Tal mudança que se anuncia na arquitetura simbólica se completa na arquitetura clássica. Com a determinação da casa, o templo opera uma mudança na configuração espacial tanto da forma da obra arquitetônica quanto de sua disposição na circunscrição sacra: “[na arquitetura simbólica] a reunião espacial está dispersa em muitas localizações que têm, todas, a mesma importância; somente o templo as reúne na centralidade de uma morada sob um teto”⁴⁸⁵. Apesar disso, a envoltura não é completa no templo, pois as colunas, típicas deste modo de construção, representam um importante elemento de passagem entre o exterior e o interior.

De fato, ao reunir a um só tempo interior e exterior, a disposição espacial da arquitetura clássica grega em sua aparição exemplar no templo faz lembrar dois princípios gerais correspondentes a duas concepções de espaço que se originam do par Héstia e Hermes. Figurados em conjunto no Panteão, a associação entre Héstia e Hermes causa à primeira vista certa estranheza, mas que tem sua razão de ser

⁴⁸⁵ HEBING, 2016, p. 122.

no fato de que ambos incorporam a dicotomia espacial:

A Héstia, o interior, o recinto, o fixo, a intimidade do grupo em si mesmo; a Hermes, o exterior, a abertura, a mobilidade, o contato com o outro. Pode-se dizer que o casal Hermes-Héstia exprime, em sua polaridade, a tensão que se observa na representação arcaica do espaço: o espaço exige um centro, um ponto fixo, com valor privilegiado, a partir do qual se possam orientar e definir direções, todas diferentes qualitativamente; o espaço porém se apresenta, ao mesmo tempo, como lugar de movimento, o que implica uma possibilidade de transição e de passagem de qualquer ponto a outro⁴⁸⁶.

Vernant descreve estas duas formas de representação do espaço sem as ligar, contudo, à representação artística; antes, elas estão em relação imediata com os deuses e impregnam a vida social cotidiana em seu aspecto de gênero, ao qual responde, por fim, a dimensão doméstica e laboral. Neste sentido, Héstia é a vida doméstica, a lareira no centro da casa, que fixa raízes e determina um centro espacial – tal como ocorre no centro do templo, com a cela. Já Hermes é o movimento, o ir-e-vir, as trocas comerciais, mas sobretudo o espaço não-fixo e sim de transição, como as colunatas dos templos. Neste quadro, o espaço interior se conecta com características essencialmente femininas pela limitação da atuação da mulher na sociedade grega ao ambiente doméstico, mas até mesmo por seu sentido e forma: Héstia, a lareira, o espaço fechado, tem a forma redonda, em si encerrada, do ventre, assim como a forma propriamente arquitetônica do *Tholos*: “[...] o epíteto de Skias liga a *Thólos* a esse domínio da obscuridade umbrosa que caracteriza, por oposição ao espaço exterior, as diversas formas do cercado protegido, do interior: mundo subterrâneo, extensão doméstica, ventre da mulher”⁴⁸⁷. Essa característica do espaço interior surge como um primeiro indício daquilo que, na progressão do espaço exterior ao espaço interior na *Fábula do Arquiteto* de João Cabral de Melo Neto, é chamado de “capela útero”, isto é, o espaço encerrado, que só assume, entretanto, sua forma total na arquitetura gótica.

É certo que, ao relacionar estas representações de espaço interior e exterior ao par Héstia-Hermes, é preciso ter o cuidado de não entender os deuses como *símbolo* para tais representações. Como Vernant indica, na vida grega Héstia e Hermes não *representavam* conceitos⁴⁸⁸ – algo que Schelling, em sua filosofia da mitologia, bem entendera. Na economia da presente tese, estes dois princípios ligados a Héstia e Hermes são mencionados com o propósito de reforçar a dicotomia interior-exterior como essencial ao círculo da Grécia Antiga. Ademais, mesmo que Vernant não estenda

⁴⁸⁶ VERNANT, 1990 p. 194.

⁴⁸⁷ VERNANT, 1990, p. 219.

⁴⁸⁸ VERNANT, 1990, p. 194.

sua interpretação da representação espacial à forma artística e restringe-se à vida ordinária e à religião, não era justamente o caráter da arte grega sua proximidade imediata e participação na vida e na religião? Sob este ponto de vista, falar de espaço nestas instâncias autoriza falar do espaço na arte.

Por outro lado, falar de espaço neste contexto é atribuir certas noções que não necessariamente eram familiares na experiência do mundo clássico. O melhor exemplo disto é o próprio termo “espaço”, para o qual não havia uma palavra exata que desse conta da experiência espacial bi ou tridimensional em sentido contemporâneo, mas também da época de Hegel. Segundo Onians⁴⁸⁹, vocábulos como *topos* ou *chora* descrevem experiências de ubiquação, de ocupar virtual ou realmente um espaço, e representam antes o espaço enquanto lugar natural ou ocupado, mas não o espaço em suas dimensões⁴⁹⁰.

Ainda sobre a arquitetura grega, a entrada em cena da envoltura e do espaço interior responde à admissão do caráter funcional que estava ausente da arquitetura simbólica. Neste movimento, Hegel logra escapar de uma concepção que sugere uma linearidade entre construções primitivas, que pretensamente teriam sua origem na satisfação das necessidades e seriam, por isso, funcionais, e que só posteriormente se desenvolveriam em bela arquitetura. Pelo contrário: para Hegel, a arquitetura enquanto arte surge com construções não-funcionais e só se torna bela, com a arquitetura grega, quando se torna ao mesmo tempo funcional; sua funcionalidade não é, porém, a da vida cotidiana, mas a dos interesses mais elevados do espírito⁴⁹¹. Disso decorre certo apagamento da arquitetura romana de seus *Cursos de Estética*: exceto pela abóbada, na qual Hegel reconhece o elemento construtivo típico da arquitetura dos romanos, este período da arquitetura lhe desperta menos interesse pois tende em suas edificações para a vida civil.

Por fim, na catedral gótica se realiza o princípio do encerramento total em si mesma, trazendo para o interior da construção as colunas que, na arquitetura grega, eram feitas para a transição entre interior e exterior. A catedral é um espaço de encerramento para a reunião da comunidade, mas um espaço fechado que quase se dissipa na aparência de leveza. A luz, que desempenha no gótico um papel central, aponta no sistema de Hegel para um momento mais avançado da filosofia da natureza, ultrapassando as relações da mecânica finita e absoluta e seus desdobramentos como o peso em direção à física.

Mas se o espaço para a reunião também havia sido característico de outro momento da

⁴⁸⁹ ONIANS, 1996, p. 241

⁴⁹⁰ Sem dúvidas, o *chora* do *Timeu* platônico dá ocasião para interpretações muito mais detalhadas, que não encontram aqui, contudo, seu momento adequado.

⁴⁹¹ Cf. HEBING, 2016, p. 124.

arquitetura, a saber, com as obras para reunião dos povos da arquitetura simbólica, a diferença na arquitetura gótica é o princípio de interioridade da religião cristã, que impele o homem a se recolher em si, do mesmo modo que faz a reunião acontecer dentro da construção e não ao seu redor. A este propósito se adequa bem sua forma grandiosa resultante das novas possibilidades construtivas com o emprego do arco ogival. Ainda que a beleza esteja ligada, para Hegel, à arquitetura clássica, a arquitetura gótica também manifesta, em sua forma vertical característica, certa inclinação estética: “mais que ‘monumento’, [a catedral] quer ser ‘maravilha’, portento”⁴⁹².

De acordo com isso, a arquitetura na exposição de Hegel apresenta um movimento que parte da prevalência do espaço exterior na natureza e se direciona para a constituição do espaço interior. Neste deslocamento, o conceito de espaço pode ser remetido à abordagem da filosofia da natureza em momentos da mecânica finita, absoluta e da física. Percebe-se, assim, uma comunicação, uma correspondência entre o tratamento da arquitetura na estética e o do espaço na filosofia da natureza, mas com certas limitações, pois o desenvolvimento da arquitetura não é uma pura transferência dos estágios do conceito de espaço para o domínio da arte. Neste sentido, do movimento do espaço na filosofia da natureza não seria possível deduzir o desenvolvimento da arquitetura, e de modo muito compreensível, uma vez que o espírito vai além das relações da natureza: ele é consciência, tem sua vida na história, abrange o conjunto de costume das nações.

Apesar disso, o ganho ao remeter à filosofia da natureza é perceber que Hegel – intencionalmente ou não – soube ordenar seus fenômenos arquitetônicos em coerência com os aspectos mecânicos da obra. Ao conectar estética e filosofia da natureza se abrem novas interpretações da arquitetura no todo do edifício sistemático de Hegel e se reafirma o caráter holístico da filosofia hegeliana. Este recurso também auxilia a superar a unilateralidade que surge quando se considera a estética de Hegel como um fenômeno preponderantemente artístico e se esquece o seu lado fundamental: o filosófico.

Por fim, é válido indicar que o conceito de espaço aqui abordado neste contexto específico do capítulo sobre a arquitetura da estética hegeliana admite desdobramentos que podem conduzir as reflexões para direções variadas. Afinal, ainda que se tenha tratado aqui do conceito de espaço, há vários conceitos de espaços, situados em campos de investigação determinados. A presente tese trabalhou com o conceito de espaço na inflexão entre, por um lado, o espaço como assunto filosófico,

⁴⁹² ARGAN, 2003, p. 339.

no qual Hegel se embate com ao menos três modos de colocação do espaço na tradição científica, física – a saber, o espaço tridimensional; o espaço como forma pura da sensibilidade; e o espaço como medida, enquanto ocupação⁴⁹³ – e o espaço arquitetônico, por vezes considerando as entrelinhas do texto hegeliano dado que Hegel mesmo não nomeou o espaço arquitetônico como seu objeto de investigação.

Para encerrar, espera-se que com essa tese se abram caminhos – *portas por-onde, jamais portas-contra* – para discussões posteriores no contexto da filosofia hegeliana e que ao menos algumas intuições aqui expostas possam contribuir para responder a questionamentos como o seguinte: monolitos, torres, pirâmides, templos e catedrais – sob qual princípio se organizam, na estética de Hegel, estes fenômenos arquitetônicos à primeira vista tão heterogêneos e que escapam a uma sistematização da história da arte? A presente tese pretendeu então mostrar que, junto ao pressuposto da estética hegeliana de que a arte é uma expressão do espírito e neste sentido se orienta por uma crescente idealidade, a arquitetura enquanto arte primeira ainda está ligada ao domínio da natureza, da materialidade, cuja figura ulterior é o espaço. A arquitetura em seus três estágios pode, portanto, ser compreendida à luz do desenvolvimento deste conceito de espaço, que, entre natureza e arte, perfaz um caminho da exterioridade natural à instituição do espaço interior.

⁴⁹³ Gally apresenta este percurso geral a propósito de seu artigo sobre o texto de Heidegger *A arte e o espaço (Die Kunst und der Raum)*, de 1969, no qual o filósofo, para se chegar ao que considera o espaço enquanto espaço, “[...] pensa em desvincular o espaço das noções de extensão (tridimensional), forma pura da sensibilidade (condição de representação) e ocupação (medida, mediado por números e manipulado com cálculos)” (GALLY, 2015, p. 129-130). Embora o procedimento e a ênfase de Heidegger sejam outros que os de Hegel, estes três momentos da colocação do espaço em Galileu, Kant e Newton valem como um cenário no qual também se inscreve a teoria hegeliana.

7. Bibliografia

ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70

ALVAREZ, A. V. O conceito de ideal nos *Cursos de Estética* de Hegel. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014

ARRAES, Esdras. “Os sentidos da pedra: Goethe e a arquitetura em três tempos”, in H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte (2022). 207-232. <https://doi.org/10.25025/hartaop.2022.01>

ARGAN, G. C. A arte gótica, in *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio*. Trad. Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 337-352

ARGAN, G. C. Clássico e romântico, in *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 11-34

AZEVEDO, R. M. *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009

AZEVEDO, R. M. Ordens da arquitetura, in *Preceptivas Arquitetônicas*. Org. Andrea Loewen, Mário D'Agostino e Ricardo Azevedo. São Paulo: Annablume, 2015, p. 205-223

AZEVEDO, R. M. (2015). Tipo e caráter no discurso da arquitetura. *PosFAUUSP*, 22(37), 20-33. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v22i37p20-33>

BANDINELLI, R. B. *Klassische Archäologie*. Eine kritische Einführung. München: C.H. Beck'sche, 1978

BARASCH, M. *Modern theories of art*, 1. From Winckelmann to Baudelaire. New York: London: New York University Press, 1990

- BARASCH, M. *Theories of art. From Plato to Winckelmann*. New York: London: New York Press, 1985
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética – a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993
- BERR, K. *Hegels Bestimmung des Naturschönen* (Dissertação). Hagen: FernUniversität, 2009
- BERR, K. Landschaft – die Rehabilitierung des verschmähten Naturschönen in der Kunst, in FRANKE, U. *Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*. Hamburg: Meiner, 2005, pp. 118-142
- BIANCO, L. Hegel's notion of Gothic architecture, in *Melita Teologica*. Vol. XLVII, 1996, No. 1, pp. 3-15
- BOCK, H. Das Profane und das Heilige. Die Sammlung Solly und Boisserée im Wettstreit und die Übernahme durch Preußen, in *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*. Org. Annemarie Gethmann-Siefert e Otto Pöggeler. Bonn: Bouvier Verlag, 1995, pp.107-112.
- BOISSERÉE, S. *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchen-Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale*. Cotta, Stuttgart, 1821
- BOULLÉE, É. L. (2005). Arquitetura: Ensaio sobre a arte. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (Online), (2), 98-104. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i2p98-104>
- BRADL, B. *Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998
- CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Trad.: Álvaro Cabral. Campinas: Editora da Unicamp, 1992
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2017

CREUZER, G. F. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Leipzig und Darmstadt: Karl Wilhelm Leske, 1810

D'AGOSTINO, M. H. S. *A beleza e o mármore. O tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2010

D'AGOSTINO, M. H. S. (2008). As palavras e as pedras – De Architectura 1, 2: o preceituário da boa arquitetura. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)*, (8), 164-181. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i8p164-181>

D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2006

DAHLHAUS, C. Hegel e a música de seu tempo, in *Rapsódia (14)*, pp. 195-217. Tradução de Reginaldo Rodrigues Raposo

De ZURKO, E. R. *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958

DILLY, H. Hegel und Schinkel, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1986, p. 103-116

EIBACH, J. Das offene Haus. Kommunikative Praxis im sozialen Nahraum der europäischen Frühen Neuzeit, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, 38 (2011), S. 621-64.

ERBEN, D. *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H.Beck, 2017

FALKENBURG, B. *Die Form der Materie: zur Metaphysik der Natur bei Kant und Hegel*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987

- FENDT, A., SEDLARZ, C., ZIMMER, J. (Org.). *Aloys Hirt in Berlin. Kulturmanagement im frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014
- FERRINE, C. Hegel on Nature and Spirit: Some Systematic Remarks, in *Hegel-Studien* Band 46. Org. Jaeschke, W., Siep, L. Hamburg: Felix Meiner, 2012, p. 117-151
- FREITAS, V. Conformidade a fins, in *Estudos Kantianos*, Marília, v. 6, n. 2, p. 63-66, Jul./Dez., 2018
- FRIESEN, H. Die Anfangsgründe der Architekturtheorie bei Hegel, in *Theorie der Architektur. Zeitgenössische Positionen*. Org. Sebastian Feldhusen e Ute Poerschke. Basel: Birkhäuser, 2017, pp. 40-71
- FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. Trad. Célia Ulvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- GALÉ, P. F. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Tese (Doutorado). São Paulo: 2016
- GALLY, M. A (des) importância do espaço para pensar as artes visuais: entre Heidegger e o Ambiente da Arte, in *Revista Ideação* 1 (31), 125-147, 2015
- GETHMANN-SIEFERT, A. (Org.) *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2008
- GETHMANN-SIEFERT, A. Hegels These vom Ende der Kunst und der 'Klassizismus' der Ästhetik, in *Hegel-Studien*, Vol. 19. Felix Meiner: 1984, pp. 205-258
- GLEITER, J. H., SCHWARTE, L. *Architektur und Philosophie*. Grundlage. Standpunkte. Perspektive. Unter Mitarbeit von Sandra Meireis. Bielefeld: Transkript Verlag, 2015
- GLEITER, J. H. (Org.). *Die humanistischen Grundlagen der modernen Architektur*. Katalog zur Ausstellung. Berlin: ifA TU Berlin, 2019

GLEITER, J. H. *Rückkehr des Verdrängten*. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar: Universitätsverlag der Bauhaus-Universität, 2002

GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2008

GOMBRICH, E. *Hegel e a história da arte*. Trad. e introd. Marco Aurélio Werle, in Revista Olhar – ano 8 – nº 14/15 – Jan-Jul e Ago-Dez/2006, pp. 25-39

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

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad.: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000

HAHN, A. *Architekturtheorie*. Wien: Verlag Hutter & Roth, 2008

HEBING, N. Die Außenwelt der Innenwelt. Hegel über Architektur, in *Verifiche*. Anno XLV, N. 1-2 Gennaio-Dicembre 2016. pp. 105-149

_____. Hegels Ästhetik historisch-kritisch. Eine neue Quelle eröffnet neue Perspektiven, in *Hegel-Studien* 49. Org. Michael Quante und Birgit Sandkaulen. Hamburg: Felix Meiner, 2016, p. 123-157

HEGEL, G. W. F. *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

_____. *A arquitetura*. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2008

_____. *Briefe von und an Hegel*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Bd. II. Hamburg: F. Meiner, 1953

_____. *Briefe von und an Hegel*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Bd. III. Hamburg: F. Meiner, 1954

_____. *Cursos de Estética*. Volumes I e II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, EDUSP, 2014

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Volume 1. A Ciência da Lógica. São Paulo: Loyola, 1995

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Volume II. A filosofia da natureza. São Paulo: Edições Loyola, 1997

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Volume 3. A Filosofia do Espírito. São Paulo: Loyola, 1995

_____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1817)*. Gesammelte Werke 13. Org. Wolfgang Bonsiepen e Klaus Grotzsch. Düsseldorf: Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, 2000

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Parte II. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992

_____. *Filosofia da História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

_____. *Frühe Schriften I*. Gesammelte Werke 1. Org. Friedhelm Nicolin und Gisela Schüler. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989

_____. *Gymnasialkurse und Gymnasialreden (1808-1816)*. Gesammelte Werke Band 10,1. Org. Klaus Grotzsch. Hamburg: Felix Meiner, 2006

_____. *Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Mitschrift des Studenten von der Pfordten. Org. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Suhrkamp: Frankfurt am Main,

2004

_____. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Org. Annemarie Gethmann-Siefert und Benadette Collenberg-Plotnikov. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004

_____. *Hegel: the letters*. Tradução de Clark Butler e Christiane Seiler com comentários de Clark Butler. Bloomington: Indiana University Press, 1984

_____. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Nach der Vorlesung im Sommersemester 1823 in Berlin. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003

_____. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. I*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990

_____. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). Org. Alain Patrick Olivier und Annemarie Gethmann-Siefert. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017

_____. *Wissenschaft der Logik*. Zweiter Teil. Die subjektive Logik. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1986

HERÔDOTOS. *História*. Intr. e trad. Mário Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Primeira parte). Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996

HILMER, B. Die Wiederkehr des Naturschönen in der Philosophie des absoluten Geistes, in *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen*, Org. Andreas Arndt, Günter Kruck, Jure Zovko. Berlin: Akademie Verlag, 2014, S.46-60

HIRT, A. *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*. Berlin: 1809

_____. *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*. Berlin: G. Reimer, 1821

_____. Laokoon, in *die Horen*. 12.Bd.,10.St. Tübingen: Cotta, 1797 [faksimile]: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-2104386_033_14

_____. Versuch über das Kunstschöne, in *die Horen*. 11.Bd.,7.St. Tübingen: Cotta, 1797 [faksimile]: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-2104386_031_14

_____. *Von den Aegyptischen Pyramiden überhaupt und von ihren Baue insbesondere*. Vorgelesen in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 12ten April 1810. Berlin: B. C. Nauck, 1815

HOFFMEISTER, J. Creuzer und Hegel. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8, 1930, p. 260 – 282

HÖSLE, V. *O sistema da Hegel*. O idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade. Tradução: Antonio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Loyola, 2007

HÜBSCH, H. *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckerey. 1828.

HUTH, G (Hrsg.). *Geschichte der Baukunst bey den alten Einwohnern Indiens, bey den Aegyptern, Babyloniern und einigen großen Völkern in Asien*, in *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst*. Weimar: 1792

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999

_____. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Rio de Janeiro: Vozes,

2018

KRAUSS, R. *A escultura no campo ampliado*. Reedição in: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137

KRUFT, H.-W. *História da teoria da arquitetura*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2016

KWON, J.-I. *Hegels Bestimmung der Kunst: die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*. München: Fink, 2001

LANGLÈS, L. *Monuments anciens et modernes de L'Hindoustan*. Tomo 2. Paris: 1821.

LAUGIER, M. A. *Essai sur l'architecture*. A Paris, chez Duchesne, rue S. Jacques, au Temple du Goût. 1753

LEBRUN, G. *Sobre Kant*. Organização Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001

LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

LINDL, S. *Die authentische Stadt. Urbane Resilienz und Denkmalkult*. Wien: Passagen Verlag, 2020

LOEWEN, A., D'AGOSTINO, M., AZEVEDO, R. *Preceptivas arquitetônicas*. São Paulo: Annablume, 2015

LUKÁCS, G. *Estetica*. La peculiaridad de lo estetico. 4. Cuestiones liminares de lo estetico. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1967

MELO NETO, J. C. de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

NEUSER, W. Entendimento e força: sobre um aspecto fundamental da filosofia da natureza na Fenomenologia do Espírito de Hegel, in *Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos* Ano 5, n° 9,

Dezembro-2008, pp. 37-47

_____. *Natur und Begriff. Zur Theoriekonstitution und Begriffsgeschichte von Newton bis Hegel.* Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017

_____. *Systemtheorie, Selbstorganisation und Dialektik: zur Methodik der Hegelschen Naturphilosophie.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012

NORDEN, F.-L. *Voyage D'Égypte et de Nubie.* Tome Premier et Seconde. Paris: Imprimerie de Pierre Didot L'ainé. 1795

ONIAN, J. *Arte y pensamiento en la época Helenística.* Madrid: Alianza Editorial, 1996

OLIVEIRA, M. A. O sistema da Filosofia da natureza em Hegel, in *Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos* ano 7, n° 12, janeiro – 2010, pp. 07-31

OLIVEIRA, R. O reverso da filosofia: a contribuição das viagens de Hegel para a composição do capítulo sobre a arquitetura gótica nos Cursos de Estética in *Estéticas das viagens* [livro eletrônico] / organizadores Miguel Gally ... [et al.]. -- Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2022, pp. 63-71

PANOFSKY, E. *Arquitectura gotica y pensamiento escolastico.* Presentación de Francisco Calvo Serraller. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1986

PAETZOLD, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus.* Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden: Steiner, 1983

PEREZ, C. *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik.* Bonn: Bouvier Verlag, 1983

PERRAULT, C. “O século de Luís, o grande”. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. X, n. 18 (jan-

jun/2016), pp. 27-44. Trad. Sertório de Amorim e Silva Neto e Enoque M. Portes

PETRY, M. J. (Org.). *Hegel und die Naturwissenschaften*. Band II, 2, der Reihe “Spekulation und Erfahrung”. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1987

PEVSNER, N. *Panorama da arquitetura ocidental*. Trad. José Teixeira Coelho Netto e Silvana Garcia. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015

PLATÃO, *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2002

PIMENTA, P. P. *A trama da natureza. Organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Editora UNESP, 2018

PÖGGELER, O. Der Philosoph und der Maler. Hegel und Christian Xeller, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Org. O. Pöggeler e A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 2016, p. 361-380

_____. (Org.) *Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Zum 150. Todestag des Philosophen*. Wiesbaden: Reichert, 1981

_____. Hegels Verhältnis zur Archäologie, in *Hegel-Studien* 14. Bonn: Bouvier, 1979, pp. 147-182

_____. Hegel und die Geburt des Museums, in *Kunst als Kulturgut: Die Sammlung Boisserré, ein Schritt in der Begründung des Museums*. Org. A. Gethmann-Siefert e O. Pöggeler. Bonn: Bouvier, 1995, p. 197-205

POLIÃO, M. V. *Da arquitetura*. Tradução e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002

PULS, M. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *De L'État de L'Architecture Égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son gout, et compare sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque*. Paris: Barrois l'aîné et fils, 1803

RANCIÈRE, J. (2022). Arquiteturas Deslocadas. PosFAUUSP, 29(55), e194845. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfauusp.2022.194845>

RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014

RYKWERT, J. *The dancing column: on order in architecture*. Cambridge: London: MIT Press, 1996

ROSENKRANZ, K. *Hegels Naturphilosophie und die Bearbeitung derselben durch den italienischen Philosophen Augusto Vera*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1979

SANDKAULEN, B. (org). *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik*. Stephen Houlgate, Architecture

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad., introd. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2010

SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da arte: Cursos sobre Literatura Bela e arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014

SCHÜTTAUF, K. *Die Kunst und die bildenden Künste: eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984

SILVA, M. Z. A. *A teleologia especulativa de Hegel: vida lógica e vida do espírito*. Tese (Doutorado). Campinas: SP, 2006

SÜSSEKIND, P. A Grécia de Winckelmann, in *Kriterion: Revista de Filosofia* [online]. 2008, v. 49, n. 117 [Acessado 2 Outubro 2021], pp. 67-77. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2008000100004>>. Epub 26 Ago 2008. ISSN 1981-5336. <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2008000100004>

SULZER, G. J. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. V. 1. Hildesheim: Olms, 1994

SUMMERSON, J. *A linguagem clássica da arquitetura*. Trad. Sylvia Fischer. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

SUZUKI, M. (Org). *Espaço e pensamento*. Trad. Márcio Suzuki e Outros. São Paulo: Editora Clandestina, 2019

TAYLOR, C. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. - 1 online resource (xii, 580 pages)

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1977

TOLLE, O. Apresentação, in *A arquitetura*. São Paulo: EDUSP, 2008, pp. 13-59

UTZ, K. C. Lógica, o estado puro da realidade: Konrad Christoph Utz analisa o pensamento de Hegel em perspectiva com o desenvolvimento que ele propôs de sua própria lógica. IHU Revista do Instituto Humanitas UNISINOS, São Leopoldo, p. 78 - 82, 04 abr. 2016. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6380-konrad-christoph-utz> (último acesso 24.08.2021)

UTZ, K., SOARES, M. C. (Org). *A noiva do Espírito: Natureza em Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010

VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

VOS, Lu de. Die Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik, in *Die*

geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. Org. Annemarie Gethmann-Siefert. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 41-53

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Trad. M. Justino Maciel. Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2006

WANDSCHNEIDER, D. A concepção holística de natureza de Hegel em uma reinterpretação moderna in *Revista de Estudos Hegelianos* jul./dez. 2012, n. 17, v.1, pp. 04-20

WANDSCHNEIDER, D. *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst: ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005

WANDSCHNEIDER, D. *Raum, Zeit, Relativität: Grundbestimmungen der Physik in der Perspektive der Hegelschen Naturphilosophie*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1982

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

WERLE, M. A. Lógica e estética em Hegel, in *Rapsódia* (9), 2015, pp. 27-38

WINCKELMANN, J. J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon Verlag, 1934.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1975

WYSS, B. Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel, in *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hegel Studien: Beiheft 22. Bonn: Bouvier, 1983, p. 115-130

ZEVI, B. *Saber ver a arquitetura*. Trad. Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1992