

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

Natália Acurcio Cardoso

A necessidade da arte na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel

São Paulo, 2023
(versão corrigida)

A necessidade da arte na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP

Aluna: Natália Acurcio Cardoso

Orientador: Prof. Oliver Tolle

Agência financiadora: FAPESP

Número Processo: 2019/09780-5

Período de vigência do projeto: 01/08/2019 a 13/09/2022

São Paulo, 2023

(versão corrigida)

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

Cardoso, Natália
C268n A necessidade da arte na Fenomenologia do
Espírito, de Hegel / Natália Cardoso; orientador
Oliver Tolle - São Paulo, 2023.
135 f.

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

1. Hegel. 2. Arte. 3. Necessidade. 4. Linguagem.
5. Espírito. I. Tolle, Oliver, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
[Termo de Anuência do orientador](#)

Nome da aluna: Natália Acurcio Cardoso

Data da defesa: 23/05/2023

Nome do Prof. orientador: Oliver Tolle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/07/2023



(Assinatura do orientador)

À Alice Acurcio,
que me mostrou seu amor ao saber.

Agradecimentos

Logo no ano seguinte do início do meu mestrado veio a pandemia que, por vários motivos, ajudou a postergar o tempo desse trabalho. Foram quatro anos, e parece uma vida inteira. Queria deixar aqui meu mais sincero agradecimento para aquelas e aqueles que estiveram comigo durante esse período e que foram fundamentais durante esse processo.

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Prof. Oliver Tolle, por ter me recebido com tanta generosidade durante o meu mestrado e por ter me dado todas as condições necessárias para prosseguir da melhor forma possível com o meu trabalho.

Ao Prof. Georg Bertram, que foi meu orientador pela segunda vez na Freie Universität Berlin, pela sua excelente recepção e atenção com meu trabalho.

À banca examinadora, Profa. Márcia Gonçalves, Profa. Rosana de Oliveira e Prof. Vladimir Safatle, por todos os excelentes comentários e pela leitura cuidadosa da minha dissertação. Agradeço também à Profa. Giorgia Cecchinato – que participou da banca de qualificação e, infelizmente, não pôde integrar a banca de defesa – pela leitura tão sensível que você fez do meu trabalho naquela ocasião.

Ao meu pai, Arivaldo Cardoso, que me deixa sem palavras para agradecer tudo o que você faz por mim, e que me demonstra continuamente o valor de estar com o outro.

À minha mãe, Denise Acurcio, que me abriu para a diferença e por se mostrar tão presente.

À minha avó, Alice Acurcio, que infelizmente faleceu durante esse mestrado, por todo o seu exemplo de bondade e por ter sido a melhor contadora de histórias que eu já conheci.

Ao meu irmão André Cardoso, que nunca desestimulou esse meu percurso na filosofia e que sempre me mostrou seu companheirismo.

Ao Alcides Moreno, por tudo o que você foi e é para mim. Foi preciso a gente se desvencilhar da gente, mas nunca cansamos de procurar outros encontros que pareciam impossíveis.

À Anne Sieberns e ao Volker Müller, por se tornarem meus pais não-familiares e me receberem com tanto carinho em Berlin.

À Paula Grilo, por ser essa amiga tão próxima e pela escuta sempre tão cuidadosa. À Laura Varella, pela amizade sincera, que hoje me faz tanta falta. À Estela Ambiel, pela amizade longínqua e por me conhecer tanto (e por corrigir todos os meus textos em inglês). À Mariana Almeida, pela ternura e por ser essa grande amiga que a filosofia me trouxe. À Jéssica Duquini, pelas conversas e por ter me ajudado tanto nesse percurso final do mestrado. À Nina Auras,

pelo carinho e por compartilhar comigo os piores e melhores momentos que a vida acadêmica nos dá. À Talita Cavaignac, por se colocar de forma verdadeira e ter sido tão companheira em vários momentos. À Carine Laser, por todos os debates de variados temas e pela amizade. À Luana Fúncia, por sempre me proporcionar boas conversas e uma amizade sincera.

Ao Eduardo Saad, por todo o seu afeto e por ter acreditado tanto em mim.

Agradeço especialmente ao Moacyr Novaes, que graças à sua disposição sempre admirável criou um dos melhores espaços que eu pude participar na filosofia, que foi nosso grupo de estudos. Esse grupo se tornou um lugar de amizade e de troca intelectual que foi de extrema importância para mim e para o meu mestrado. Agradeço a todos os integrantes do grupo, especialmente Anna Ribeiro, Augusto Lima, Daniele Cardoso, Antonio Cintra, Cléver Cardoso e Paola Perdigão, que infelizmente faleceu no ano de 2021. Além disso, graças aos nossos encontros eu tive a felicidade de conhecer a Izilda Johanson, grande intelectual e amiga, e Cristiane Abbud, de inteligência e posições tão sensíveis.

Agradeço enormemente ao professor Vladimir Safatle e a todos os integrantes do seu grupo de estudos. Por mais que eu tenha participado de forma mais ativa do grupo apenas no final do meu mestrado, é um espaço que eu tenho grande admiração e que me é sempre muito enriquecedor academicamente, além de ser também um ambiente de amizades.

Agradeço todo o suporte da secretaria e da seção de alunos da Filosofia, especialmente aos funcionários Cassius Paulino, Marie Pedroso, Geni Lima, Lucas Neto, Lourdes dos Santos e Susan Satake.

Agradeço imensamente aos professores de Filosofia do meu departamento, assim como à Universidade de São Paulo. Agradeço especialmente os professores Marcus Sacrini e Caetano Plastino, pela experiência tão enriquecedora no PLEA, que me fez perceber a minha paixão pela docência.

Agradeço por fim o apoio fundamental da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou a minha pesquisa de mestrado e o meu estágio de pesquisa na Alemanha.

Sumário

Resumo	10
Introdução	12
Capítulo 1- Introdução e Prefácio da <i>Fenomenologia do Espírito</i>	19
1.1 A formulação de uma nova linguagem	19
1.2 O texto da <i>Introdução</i> e as suas particularidades.....	23
1.3 Uma análise do <i>Prefácio</i> da <i>Fenomenologia do Espírito</i> : a radicalização da nova linguagem filosófica	33
Capítulo 2- Arte, Religião e Filosofia	52
2.1 Relação e Diferença: Os <i>Cursos de Estética</i> e a <i>Fenomenologia do Espírito</i>	52
2.2 <i>Cursos de Estética</i> : arte em ascensão, arte em queda	54
2.2.1 A tensão entre a arte e a ciência	54
2.2.2 <i>Depois</i> da arte	59
2.2.3 Libertação da arte ou poesia	65
2.2.4 Necessidade e Liberdade	69
2.2.5 Tensões entre a Arte, a Religião e a Filosofia	79
Capítulo 3- <i>Arte-Religião</i> : a sessão reservada à arte na <i>Fenomenologia do Espírito</i>	84
3.1 Estrutura e objetivo do capítulo VII <i>A religião</i>	87
3.2 Estrutura da sessão <i>Arte-Religião</i>	90
3.3 A passagem do artesão para o artista	91

3.4 O surgimento do artista	95
3.5 A recusa da paixão no <i>pathos</i> hegeliano.....	100
Capítulo 4- A Arte-Religião em suas três figuras	104
4.1 A obra de arte abstrata e a imobilização da linguagem	104
4.2 A obra de arte viva e o culto ao corpo masculino	110
4.3 A obra de arte espiritual em suas três formas: epopeia, tragédia e comédia	113
4.3.1 Epopeias: a complexificação da cisão entre o ser humano e o divino.....	113
4.3.2 A interpretação hegeliana das forças da consciência na tragédia.....	115
4.3.2.1 A incompreensão de Hegel: <i>Antígona</i> e a radicalidade feminina.....	119
4.3.2.2 O apelo da razão em <i>Édipo Rei</i>	127
4.3.3 A queda das máscaras na comédia	130
Considerações finais	132
Bibliografia	136

Resumo

A arte aparece no processo de desenvolvimento da consciência na *Fenomenologia do Espírito*, obra na qual Hegel apresenta um percurso de necessidade em direção ao saber absoluto, dentro do capítulo da Religião. Sendo a arte uma das figuras desse sistema, que é por inteiro necessário, gostaria de refletir sobre as peculiaridades da necessidade da arte nesse processo. A teoria do espírito de Hegel parece essencial para que possamos compreender como a arte opera enquanto figura, quais são suas características, e qual a relação que podemos estabelecer com a filosofia do autor. O texto central para o desenvolvimento do desse trabalho será a *Arte-Religião*, que configura o item B do capítulo VII da *Fenomenologia*. Outros trechos da obra, porém, serão abarcados para uma melhor compreensão do nosso texto base, e será atribuído um destaque central na nossa pesquisa para o prefácio e a introdução da FE, já que ambos operam como um norte para a compreensão do processo da consciência como movimento dialético. Além disso, os *Cursos de Estética* de autor serão abordados tendo em vista tanto uma compreensão da arte, da filosofia e da religião nessa obra, como uma possível relação com o lugar da arte na *Fenomenologia*.

Palavras-chaves: Arte, necessidade, Espírito, linguagem, Hegel.

Abstract

Art appears in the process of consciousness development in the *Phenomenology of Spirit*, a work in which Hegel presents a path of necessity toward absolute knowledge, within the chapter on Religion. Since art is one of the figures of this system, which is entirely necessary, I would like to reflect on its peculiarities. Hegel's theory of the spirit seems essential for us to understand how art operates as a figure, what its characteristics are, and what relationship we can establish with the author's philosophy. The central text for the development of this work will be *Art-Religion*, which is item B of chapter VII of the *Phenomenology*. Other parts of the work, however, will be approached for a better understanding of our basic text, and a central emphasis in our research will be given to the preface and the introduction of PS, since both operate as a guide to the understanding of the process of consciousness as a dialectical movement. In addition, the author's *Lectures on Fine Arts* will be addressed with a view to both an understanding of art, philosophy, and religion in this work, and a possible relation to the place of art in *Phenomenology*.

Key-words: Art, Necessity, Spirit, Language, Hegel.

*Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais.
 Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido
 uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar
 mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi.
 E voltei a ser uma pessoa que nunca fui.
 Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas.
 Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar.
 Mas a ausência inútil da terceira perna me faz falta e me assusta,
 era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma,
 e sem sequer precisar me procurar.*
 Clarice Lispector

*O que será que será
 Que dá dentro da gente e que não devia
 Que desacata a gente, que é revelia
 Que é feito uma aguardente que não sacia
 Que é feito estar doente de uma folia
 Que nem dez mandamentos vão conciliar
 Nem todos os unguentos vão aliviar
 Nem todos os quebrantos, toda alquimia
 E nem todos os santos, será que será
 O que não tem descanso, nem nunca terá
 O que não tem cansaço, nem nunca terá
 O que não tem limite.*
 Chico Buarque

Introdução

Dizer que nada foge das intenções do autor em um texto filosófico, que nenhuma palavra está ali por acaso, como muitas vezes costumamos ouvir em uma faculdade de filosofia, parece verdadeiro e falso ao mesmo tempo. É preciso, talvez, de uma experiência minimamente sincera de escrita para sabermos que uma parte importante dela foge do nosso controle – a não ser que o nosso texto seja extremamente calculista, mas não me parece possível fazer filosofia dessa forma. Há algo da ordem do não consciente na escrita que perpassa aquilo que estamos efetivamente anunciando, fazendo com que muitas vezes um texto tenha inúmeras lacunas e incompreensões para o próprio autor. Além disso, mesmo uma leitura estritamente estrutural de um texto contém inúmeras interpretações, o que torna os comentários do mesmo um exercício sem fim. Isso não significa que não devemos buscar ser minuciosos na nossa leitura e cobrar que o autor seja coerente com suas próprias proposições para que a obra tenha um sentido geral que vá ao encontro da sua proposta. Mas apenas compreender que há sim ali elementos que fugiram do esperado, do que era desejado, e que agora se mostram na revelia da intenção do autor.

Acredito que podemos encontrar isso na *Fenomenologia do Espírito*. Talvez a riqueza desse texto se dê justamente pela experiência *sui generis* de escrita na qual ele se desenvolveu, e por isso é importante perceber como há um projeto que foi modificado, como o texto ganhou um corpo outro daquele inicialmente previsto. Fala-se muito sobre o fato de que o prefácio da obra foi escrito após o término dela, ou seja, a rigor ele seria um posfácio. Hegel entregou uma primeira parte da *Fenomenologia* em fevereiro de 1806, na qual a introdução já estava presente, e a composição do restante da obra se deu ao longo de mais ou menos um ano e com uma boa dose de pressão dos editores¹, já que o combinado inicial era que tudo fosse entregue em abril de 1806.

Depois de passar por toda a experiência da obra, seria estranho se o prefácio e a introdução se equivalessem, já que certamente o próprio autor se modificou depois dessa experiência de escrita, assim como a sua proposta inicial. Por isso o prefácio revela muito os rumos que a *Fenomenologia* de fato tomou, e a introdução aquilo que ela pretendia realizar. Assim, a introdução pode ser lida como um projeto do livro, e o interessante disso é que Hegel nos mostra como a execução de um projeto envolve, em certo sentido, o não cumprimento dele,

¹ Terry Pinkard relata na apresentação da sua tradução da *Fenomenologia do Espírito* que em um dado momento os editores estavam tão irritados com a demora de Hegel que ameaçaram não publicar mais a obra. Hegel teve que prometer que, caso não entregasse em um novo prazo, um amigo seu, Immanuel Niethammer, compraria sozinho todas as impressões que já tinham sido feitas da primeira parte. PINKARD, Terry. *Introduction*. In: HEGEL, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. XVI.

já que não precisamos nos prender a um ensejo inicial que seja fixo e não possa ser transformado.

Um outro fato muito comentado é que Hegel modificou o título inicial da obra. Essa mudança não parece ser apenas uma curiosidade banal, mas sim um dos caminhos para pensar o que está por detrás dessa mudança de rumos da *Fenomenologia*. Um suposto primeiro título, já que há dúvidas também sobre a ordem em que eles foram escolhidos por Hegel, era *Ciência da experiência da consciência* [*Wissenschaft der Erfahrung des Bewußtseins*], que Hegel mudou no final da composição para *Ciência da Fenomenologia do Espírito*. A princípio a obra seria, segundo ele, a primeira parte de um *Sistema da Ciência*, no qual a segunda parte seria a *Lógica*. Segundo Terry Pinkard², essa troca de títulos confundiu os editores, que acabaram misturando o título antigo e o novo, e por isso deram o título na primeira edição de *Sistema da Ciência. Primeira parte: Fenomenologia do Espírito* [*System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*], e o título antigo também foi impresso entre o prefácio e a introdução.³ Assim, há pelo menos duas mudanças significativas no título realizadas por Hegel, que é da palavra *Consciência* [*Bewusstsein*] por *Espírito* [*Geist*] e de *Experiência* [*Erfahrung*] para *Fenomenologia* [*Phänomenologie*].

A palavra *fenomenologia* não aparece em nenhum momento da introdução, apenas no prefácio, e isso mostra que provavelmente Hegel entendeu posteriormente que o sentido central da sua obra pudesse ser formulado nesse termo. Pinkard, na apresentação da sua tradução da FE, diz que esse era um termo em uso naquela época, e que existe uma disputa a respeito de onde Hegel o tirou e porque ele resolveu adotá-lo. Uma hipótese forte é que ele tenha tirado da obra *Fundamentos metafísicos iniciais da ciência natural*⁴, de Kant, na qual *fenomenologia* é a parte da física preocupada com a ciência do *movimento verdadeiro*, que realiza a sua aparição

² PINKARD, Terry. *Hegel's Phenomenology. The Sociality of Reason*. New York: Cambridge University Press, 1994, p. 1.

³ Existe uma enorme bibliografia sobre a história de composição da *Fenomenologia* e, conseqüentemente, diferentes versões desse processo. Há um texto específico apenas sobre essa questão dos títulos escrito por Friedhelm Nicolin, chamado *Zum Titelproblem des Phänomenologie des Geistes*. Ele diz nesse texto que havia uma ordem expressa de Hegel para mudar o título para a *Ciência da Fenomenologia do Espírito*. Porém, como algumas impressões já haviam sido feitas, os encadernadores adicionaram o novo título e mantiveram o antigo. Pöggeler, no texto *O que é a Fenomenologia do Espírito?*, relata que enquanto Hegel escrevia a segunda versão da FE, que não foi concluída devido a sua morte, ele decidiu que seria subtraído do título da obra a denominação de *Primeira parte do sistema*, deixando simplesmente *Fenomenologia do Espírito*. Nesse texto, Pöggeler comenta diferentes interpretações sobre o que estaria ou não previsto na obra depois de Hegel escrever a introdução, traz algumas possíveis diferenças entre a introdução e o prefácio, realiza considerações sobre a coerência ou não de uma unidade da obra (que ele considera que existe, mesmo que seu processo de criação tenha sido conturbado e modificado várias vezes), assim como discorre a respeito da polêmica sobre o lugar da FE no sistema hegeliano. Henrique de Lima Vaz, no artigo *Fenomenologia e Sistema*, resume muito bem parte dessas questões desenvolvendo largamente no texto de Pöggeler.

⁴ *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*.

[*Erscheinung*] na experiência [*Erfahrung*], que é o campo no qual podemos aprender alguma coisa.⁵ Pinkard acrescenta que:

Uma "fenomenologia" em física também tem a ver com a forma pela qual as várias formulações teóricas devem ser relacionadas com a experiência, ou seja, como as formulações e as entidades teóricas devem ser relacionadas com a forma em que elas aparecem na nossa experiência. Como Hegel pegou o termo e o pôs ao seu serviço, o seu trabalho concentrou-se assim na forma como um termo teórico, "Geist", seria dito para nos aparecer.⁶

Desse modo, essa mudança de uma ciência da *experiência* da consciência para uma *fenomenologia* parece mostrar que a questão central da obra não é apenas o terreno da aparição, que é o campo da experiência, mas a forma como essa experiência aparece. Ou seja, trata-se não apenas do conjunto das experiências da consciência, mas sobretudo do movimento de aparição, que é fenomenológico, daquilo que Hegel chama de Espírito [*Geist*].

Jean Hyppolite, na obra *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito*, aborda algumas diferenças entre a introdução e o prefácio. Segundo o autor, a introdução diz respeito apenas à *Consciência*, à *Consciência-de-si* e à *Razão*, que integram o que é conhecido como a primeira parte da obra, mas deixa de fora a parte do *Espírito* e da *Religião*⁷. Otto Pöggeler, no texto *O que é a Fenomenologia do Espírito?*, acredita que pela introdução não se pode deduzir com certeza que o capítulo V, *Certeza e verdade da razão*, já estivesse previsto como parte integrante da obra. Ele entende que é nesse capítulo que se desfaz de vez o que ele chama de plano primitivo do Hegel, que é construir uma ciência da experiência da consciência.⁸ Pöggeler também defende que mesmo se o projeto da introdução se cumprisse a obra ainda assim terminaria com um capítulo sobre o *Saber absoluto*, por mais que ele fosse diferente do atual.

Em relação a essas hipóteses, me parece que Pöggeler tem razão em afirmar que é difícil dizer que o capítulo V apareça já na introdução, porque Hegel se refere explicitamente sobre todas as figuras da consciência apenas até o capítulo IV, quando fala, por exemplo, sobre a figura do ceticismo no §79.⁹ Hegel anuncia até onde ele pretendia chegar no § 80, ao dizer que o saber tem uma meta fixada que é tão necessária quanto a série do processo. "A meta está ali onde o saber não necessita ir além de si mesmo, onde a si mesmo se encontra, onde o conceito corresponde ao objeto e o objeto ao conceito."¹⁰ E no texto que podemos chamar de introdução ao capítulo IV, que é a parte anterior aos itens A e B, entendo que Hegel chega a uma

⁵ PINKARD, 2018, p. XVIII.

⁶ PINKARD, 2018, p. XVIII. Tradução nossa.

⁷ HYPPOLITE., 1946, págs. 9 e 10.

⁸ "Dans le trop long chapitre sur la Raison, se désagrège définitivement le plan primitif de Hegel qui déjà n'avait plus été suivi en toute rigueur dans l'exposé de la Conscience de soi." PÖGgeler; 1966, p. 229.

⁹ Vou enumerar os dezessete parágrafos da introdução como uma sequência que vai do §73 até o §89.

¹⁰ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Vozes, 2002., p. 74.

formulação que vai ao encontro dessa meta da introdução. Ele diz que ali já temos o conceito de Espírito, porque “quando a consciência-de-si é o objeto, é tanto Eu quanto objeto.”¹¹ Isso pode reforçar a ideia de que as partes posteriores ao capítulo IV não estavam previstas antes por Hegel e ganharam vida apenas com o desenvolvimento da obra, porque esse capítulo sobre a consciência-de-si já poderia ter alcançado o objetivo primário. E o autor termina a introdução com formulações sobre o saber absoluto, o que dá a entender que a obra também terminaria dessa forma, tal como sugere Pöggeler.¹²

Porém, essas questões não são centrais para o objetivo desse trabalho, porque a ideia aqui não é produzir uma argumentação que visa provar o que já estava ou não previsto na introdução e entrar em uma disputa sobre algo que pode flertar com um exercício de adivinhação. O importante para o desenvolvimento dessa pesquisa é apresentar uma tese sobre uma ideia que era central na introdução, e conseqüentemente na obra, que se modificou e que aparece de uma forma muito diferente no prefácio. O confronto da introdução com o prefácio mostra uma mudança de perspectiva da FE, que agora não tem mais como cerne apenas o desdobramento das figuras da consciência, mas sim a aparição do espírito, e precisamos pensar o que isso significa e quais conseqüências gera para a compreensão da obra. A parte da *Fenomenologia* que mais me interessa nessa pesquisa, a *Arte-Religião [Kunst-Religion]*, surgiu apenas com essa transformação de rumo e de sentido da obra, e por isso o meu interesse aqui em expor uma interpretação sobre essa mutação que a obra sofreu para que fosse possível surgir essas novas figuras do Espírito.

No primeiro capítulo, pretendo mostrar que ao mudar o projeto da obra para a exposição fenomenológica do Espírito e não mais se ater exclusivamente nas figuras da consciência, Hegel mostra que o percurso para o saber é mais complexo do que de início ele havia previsto, porque tornar-se consciência-de-si não é o bastante para alcançar o saber Absoluto. Já temos desde o capítulo IV o conceito de Espírito, mas a consciência precisa continuar seu processo de compreensão-de-si em outras formas de alteridade que envolvem sua aparição, por exemplo, na obra de arte. Mas não só. Há uma relação entre consciência e ciência no prefácio que sugere que o saber não depende apenas de uma progressão da consciência, mas também de uma atitude da ciência em relação à consciência. Apresentarei nessa primeira parte um breve estudo da introdução e do prefácio que permita mostrar parte das diferenças entre os dois textos, e também

¹¹ HEGEL, 2002., p. 142.

¹² A última frase da introdução é: “E, finalmente, ao apreender sua verdadeira essência, a consciência mesma designará a natureza do próprio saber absoluto.” HEGEL., 2002, p.79.

explicitar alguns dos seus pontos centrais para a compreensão do movimento filosófico da obra como um todo.

A meu ver, todo esse percurso de necessidade [*Notwendigkeit*] de aparição do Espírito ou do Absoluto incorpora a figura da arte de uma maneira muito interessante por pelo menos três motivos. O primeiro é que a arte aparece dentro do capítulo da *Religião*, sob o título de *Arte-Religião*, e não como uma figura autônoma separada, tal como ocorre nos *Cursos de Estética*. Esse ponto, que envolve a relação entre arte, religião e filosofia, será investigado no segundo capítulo desse trabalho, e ali será explicitada a maneira como a arte é abordada na estética hegeliana. Segundo que, justamente por esse primeiro motivo, pode parecer que a arte não tenha tanta importância na *Fenomenologia*, mas ela é a penúltima figura antes da conclusão sobre o saber absoluto, o que mostra que a arte já ocupa um lugar elevado para Hegel desde a sua primeira obra. Integrada no capítulo sobre a Religião, ali já temos a “essência absoluta em si e para si mesma.”¹³ Nesta busca do saber ou da ciência, que envolve uma relação com aquilo que aparece como um *outro* para a consciência, a arte integra esse processo como uma dessas figuras fenomenológicas do Espírito. Este ponto será mais bem investigado no terceiro e no quarto capítulos deste trabalho, com um estudo centrado na figura da *Arte-Religião*.

O papel da arte é concretizar o movimento dialético na sensibilidade, e é interessante perceber como Hegel faz uso de uma linguagem imagética para expor o desenvolvimento do conceito, mostrando que, talvez, as relações entre arte e filosofia sejam muito mais imbrincadas do que o autor posteriormente gostaria de admitir. Isso porque ele realiza uma separação de natureza hierárquica entre ambas nos seus *Cursos de Estética*. Assim, junto com a mudança do projeto, que foi percebida por Hegel e transcrita no prefácio, há algo outro que aparece na *Fenomenologia* e que pode desafiar algumas formulações de Hegel, ainda que na sua maturidade: a relação entre arte e filosofia como uma necessidade para a exposição do conceito.

Conforme veremos nesse trabalho, por mais que a arte tenha um lugar bastante elevado no sistema hegeliano, ela tem um limite na sua forma que faz com que o conteúdo por ela apresentado não possa ser o mais bem desenvolvido. Apenas o puro pensar, ou a filosofia, é capaz de traduzir a verdade mais alta do espírito. Porém, o que se mostra no texto da *Fenomenologia* parece colocar em questão essas proposições da *Estética*, de forma que a execução filosófica, na sua prática, se insurja contra a própria teoria filosófica da arte, ainda que previamente. O texto da *Fenomenologia* pode fomentar a discussão a respeito de uma real separação entre arte e puro pensar e de uma espécie de inferioridade da arte em relação à

¹³ HEGEL, 2002, p. 447.d

filosofia, que está explicitado na *Estética* e que veremos no segundo capítulo. Dito de outro modo, gostaria de tentar mostrar como o contra-argumento à tese hegeliana de que apenas a filosofia é capaz de apresentar o conceito no seu modo mais elevado, através do puro pensar, pode ter sido produzido pelo próprio Hegel ao longo da execução da *Fenomenologia do Espírito*.

Há sempre aqueles que querem facilmente resolver essas questões diminuindo essa presença da arte nos textos e alegando que isso é *apenas* um *modo de se expressar* ou um meio pelo qual o autor encontrou para ser mais claro, mas que é secundário no texto. Nada mais anti-hegeliano do que atribuir à linguagem um uso meramente utilitário no movimento especulativo, como se ela fosse uma espécie de utensílio que a filosofia recorresse em alguns momentos oportunos. Isso estaria contra a própria dialética, que recusa que exista algo de exterior que faça parte do próprio método. Uma possível tese que gostaria de investigar nesse trabalho é como razão e sensibilidade não podem ser cindidas e aparecem juntas na exposição do conceito de uma forma que coloca em xeque a superioridade ou mesmo a possibilidade de algo como o *puro pensar*.

Ao longo do prefácio, Hegel faz escassas referências à arte¹⁴, mas no único uso que Hegel faz do termo *obra de arte* é para se referir à obra Parmênides, de Platão, e ele entende que ali se dá a *expressão positiva da vida divina*, que nada mais é do que o conceito puro¹⁵. Não deixa de ser curioso também como a conclusão da obra, depois de passar pela religião, pela arte-religião e finalmente alcançar o absoluto, termina com um poema de Schiller, ainda que em uma versão modificada por Hegel.¹⁶ O assunto da necessidade da arte, que é basilar nesta pesquisa, foi se enraizando na filosofia hegeliana de um modo que passamos a questionar como a sua própria presença se dá nos textos e se isso de alguma forma não gera questões a respeito daquilo que Hegel nomeia de *puro pensar*. Seria o poeta e o filósofo, o literato e o pensador conceitual, duas figuras de fato separadas? A relação entre arte e filosofia, que aparece por vezes explícita, como nessa passagem sobre Platão, e permeada na linguagem dialética, cheia

¹⁴ A palavra *arte* [*Kunst*] não aparece em nenhum momento da introdução da obra. Há duas ocorrências no prefácio, nos parágrafos 67 e 71. Há também duas ocorrências do termo *belo* [*Schöne*] no prefácio, nos parágrafos 7 e 55, e uma de *beleza* [*Schönheit*] no parágrafo 32.

¹⁵ HEGEL, 2002, p.66.

¹⁶ Robert Pippin, no artigo *The status of literature in Hegel's Phenomenology of Spirit: on the lives of concepts*, trabalha exatamente a questão do lugar de um poema no fechamento da FE. Robert Pippin chega a sugerir uma possível incoerência de Hegel diante das formulações dele sobre o lugar da arte no seu sistema, mas ele conclui que o fato de Hegel modificar o poema mostraria que a reflexão filosófica de certa forma *triumfa* sobre a arte. Ainda que tome vias muito distintas do meu objetivo nesse trabalho, o artigo de Pippin é bem interessante e pretendo retomá-lo ao longo da minha pesquisa, já que ele sugere, mesmo sem desenvolver, que Hegel em alguns momentos pode estar sendo incoerente com o tratamento que a arte recebe na sua filosofia.

de metáforas e outras figuras de linguagem, será uma questão de fundo ao longo da exposição desse trabalho.

Por fim, acredito que um trabalho rigoroso de filosofia não é apenas aquele que se fecha na argumentação do autor e que entende que o sistema basta por si mesmo, como se qualquer confronto exterior não fizesse sentido, porque haveria uma autossuficiência incontestável em cada filósofo. Parece-me que esse tipo de estudo está fadado a uma visão cética e inócua em relação à filosofia, já que todos os filósofos, à sua maneira, estariam sempre certos, pois operam em circuitos isolados e, em última instância, incomunicáveis, tornando indecível qual deles teria razão. Mas talvez não se trate de decidir quem tem ou não razão, e sim de realizar um exercício que seja capaz de compreender e questionar os argumentos ao mesmo tempo. Entendo que uma questão que intime o texto não será bem respondida se ela não for capaz de sair de si e assumir o que o autor tenta nos mostrar, buscando compreendê-lo. Mas essa espécie de encarnação filosófica não pode se transformar em um culto do filósofo, que é incapaz de refletir e confrontar o que está sendo apresentado. Dito isso, gostaria que essa pesquisa fosse uma espécie de treino desse exercício de introjeção criativa dos textos que forem aqui abarcados.

Capítulo 1- Introdução e Prefácio da *Fenomenologia do Espírito*

1.1 A formulação de uma nova linguagem

A experiência de leitura e estudo da *Fenomenologia do Espírito* tem sempre algo de desconcertante, seja pela beleza do texto, seja pela sua complexidade. Mas há um fastidioso lugar comum nesse tipo de afirmação, já que a maior parte dos textos sobre Hegel tecem algum comentário sobre a sua dificuldade e de como o autor tem o epíteto de abstruso na história da filosofia. Todo bom texto de filosofia e literatura é, em um certo sentido, uma experimentação da linguagem. Precisamos nos acostumar com ela, nos deixar atravessar pelo texto, ao ponto de, sem sabermos em que momento isso ocorreu, virarmos parte do próprio experimento. Há experiências que nos atraem mais do que outras, por motivos que muitas vezes fogem da nossa compreensão. Quando falamos, lemos e, conseqüentemente, pensamos e sentimos de outro modo, isso acaba nos destituindo de nós mesmos e criando outras formulações a partir do que costumávamos ser. Isso, me parece, é algo que Hegel está tentando nos mostrar: para podermos criar e modificar a nossa experiência, precisamos alterar a nossa linguagem, ainda que isso seja bastante abstrato de início.

Há uma necessidade de que aprendamos a nos movimentar nessa abstração, nessa espécie de massa amorfa, para que seja possível efetivarmos aquilo que não podemos imediatamente visualizar no nosso cotidiano, na vida comum. Quando se diz que algo é *demasiado abstrato e por isso está longe da realidade*, essa afirmação não poderia ser mais correta. A abstração justamente é aquilo que ainda não se concretizou e por isso não coincide com o que está dado na nossa realidade ordinária. O objetivo do pensamento abstrato, porém, não é se reter ali, mas sim conseguir dar uma forma e um conteúdo para isso que ainda não sabemos muito bem como formular. Por isso a abstração não deve ser, de forma alguma, um recurso de afastamento do outro, e vemos com uma certa frequência a filosofia ser *utilizada* de maneira pedante por aqueles que querem apenas se consagrar em um lugar tomado como *superior*. A abstração é, em última instância, um convite à criação.

Segundo Terry Pinkard, na obra *Hegel – a Biografia*, o estilo hegeliano de escrita se desenvolveu por enorme influência de Hölderlin, que era próximo de Hegel, no final do período de Frankfurt e durante a sua estadia em Jena¹⁷. Pinkard comenta que foi Hölderlin quem convenceu Hegel a abandonar um estilo mais prosaico e direto de escrita, e de que uma nova

¹⁷ PINKARD, Terry. *Hegel- A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007., p. 82.

linguagem deveria ser construída para os novos tempos que eles estavam vivendo. Essa nova linguagem seria fundamental para o surgimento de uma outra *sensibilidade*, e o leitor tem um papel fundamental nesse projeto. Um outro modo de se comunicar implica, para Hölderlin, um novo modo de nos relacionarmos com o mundo e com o outro, e por isso os leitores não podem ser passivos nesse processo, precisam participar dele¹⁸.

No texto *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*, cuja autoria continua em debate, mas que o único manuscrito encontrado do texto até hoje foi escrito por Hegel¹⁹, nos deparamos com uma espécie de manifesto por uma *nova mitologia* ou *ideias estéticas*, com passagens que estão em consonância com essa nova linguagem que precisa ser criada:

Estou agora convencido de que o supremo ato da razão, aquele em que ela abarca todas as ideias, é um ato estético e que *verdade* e *bondade* são *irmanadas somente na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. Os homens sem senso estético são nossos filósofos literais. A filosofia do espírito é uma filosofia estética. Não se pode ser espiritualoso em nada, até mesmo sobre história, não se pode raciocinar de forma espiritualosa – sem senso estético.²⁰

Esse texto, que foi escrito em meados de 1796 e começo de 1797, ou seja, por volta de 10 anos antes da publicação da *Fenomenologia do Espírito*, corresponde exatamente ao período no qual Hegel estava em contato com Hölderlin em Frankfurt. Independente de quem seja o autor, esse fragmento mostra muito bem a influência da estética diante da filosofia naquele período, e como o processo de criação filosófico estava sendo pensado em consonância com a criação poética. Segundo Pinkard, Hegel teria sido profundamente afetado por isso, e desde então mudado o seu modo de escrever – e por isso que a *Fenomenologia* tem como uma de suas grandes marcas essa linguagem que chama a atenção pela sua estranheza, por estarmos diante de algo que não nos soa imediatamente familiar.

Josiah Royce, no livro *Lições sobre o idealismo moderno*²¹, foi um dos autores que encontrou na literatura uma importante chave de leitura da *Fenomenologia do Espírito*.

¹⁸ PINKARD, Terry. 2007., p. 82.

¹⁹ A respeito da disputa sobre a autoria desse fragmento, existem aqueles que defendem veementemente que o autor do texto seria Schelling (como Franz Rosenzweig), e outros que apontam diversos argumentos para dizer que o texto é de Hegel (como Otto Pöggeler). Há também aqueles que defendem que o texto possa ser de Hölderlin ou mesmo de algum outro autor, que não seja nenhum desses três. O fato é que, depois de uma análise do documento original, chegou-se à conclusão de que a caligrafia é de Hegel e de que não haveria ali indícios de que se tratava de uma cópia de outro texto. Joãozinho Beckenkamp, na apresentação da sua tradução desse manuscrito, explica muito bem a história que se dá em torno da autoria desse manuscrito :BECKENKAMP, Joãozinho. *Apresentação. In: Apresentação, tradução e comentário do O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*. Revista Veritas, v. 48. N.2/ junho 2003.

²⁰ BECKENKAMP, Joãozinho. *Apresentação, tradução e comentário do O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*. Revista Veritas, v. 48. N.2/ junho 2003, p. 216.

²¹ ROYCE, Josiah. *Lectures on Modern Idealism*. Yale University Press, 1919.

Segundo Royce, a originalidade dessa obra se deve bastante à relação que ela estabeleceu com os movimentos literários do seu tempo – e essa liberdade de imaginação não estaria presente do mesmo modo nos textos de maturidade do autor²². Royce defende que um modo de ler a FE é como uma biografia do *espírito do mundo* [*Weltgeist*], na qual as figuras da consciência são de certo modo tratadas como heróis, tais como os que aparecem no *Wilhelm Meister*, de Goethe, ou no *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle – ambos considerados *Romances de Formação* [*Bildungsroman*]. “Eles têm suas sinas, seu começo confiante – quando estão seguros de si mesmos e de sua própria verdade – seus conflitos, seus inimigos, sua tragédia ou, em algumas ocasiões, sua comédia de contradição, sua queda e sua sugestão final de alguma forma superior que, em uma nova vida, deve emergir a partir deles.”²³ Os leitores de literatura da época estariam acostumados com esse estilo de romance, e para eles, segundo Royce, o formato da *Fenomenologia* não seria algo tão desconhecido ou estranho. Porém, a FE não é, mesmo para Royce, simplesmente um romance de formação, mas um método dialético que se constitui fundamentalmente através da literatura.

Allen Speight, em uma obra bem mais recente chamada *Hegel, Literatura e o problema da agência*, segue, como ele mesmo diz, mais a linha de Pippin e Pinkard ao afirmar que a *Fenomenologia* não teria nenhum precedente no seu gênero – ainda que ele também defenda que leituras como a de Royce têm de fato lugar dentro de uma análise da obra. Ele diz que Hegel se apropria – sem nunca de fato se tornar nenhum deles – de três importantes gêneros literários: a tragédia, a comédia e o romance²⁴. Speight quer mostrar no seu livro como ocorre aquilo que ele chama de *virada literária* dentro da FE, que se inicia no capítulo da *Razão*, a partir de citações diretas de Goethe e referências indiretas a Schiller. Porém, vai ser no capítulo do *Espírito* que algumas figuras da literatura vão ser centrais para o desenvolvimento da obra, através da *Antígona*, de Sófocles, d’*O sobrinho de Rameau*, de Diderot e da figura romântica da *Bela alma*. Speight comenta que a aparição dessas figuras literárias dentro da *Fenomenologia* se dá de forma abrupta, de modo que elas não poderiam ser previstas na primeira metade do livro – o que faz, segundo ele, com que a narrativa dessas duas partes da obra seja essencialmente diferente. Speight vai explorar essa virada literária dentro da FE e analisar, sobretudo, a sua aparição no capítulo do *Espírito*.

²² ROYCE, 1919, p. 136.

²³ ROYCE, 1919, p. 151. Tradução nossa.

²⁴ O objetivo do Speight é mostrar o papel crucial que a literatura exerce no propósito mais abrangente da FE, que diz respeito, segundo ele, ao problema da *agência*. SPEIGHT, Allen. *Hegel, Literature and the Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Em relação ao caráter peculiar da *Fenomenologia do Espírito*, Hegel já foi no seu próprio tempo muito criticado no que diz respeito à compreensibilidade da obra. Ele foi acusado de dificultar a compreensão do texto devido ao seu modo de escrever, e essa crítica aparentemente foi levada a sério por Hegel²⁵. Segundo Pinkard, em quase todas as resenhas após a publicação da FE se repete algum comentário sobre o seu estilo obtuso – na época o livro recebeu apenas uma resenha que foi na direção contrária²⁶. Anos mais tarde, já na sua fase de sucesso cada vez mais ascendente em Berlim, Wilhelm Von Humboldt é um dos muitos que achavam o Hegel encantador como pessoa, mas desconfiava do seu sistema filosófico justamente pelo seu caráter impenetrável²⁷. Uma das respostas de Hegel a isso aparece em uma carta para Peter Van Ghert, de 1812, na qual ele diz que a *verdadeira filosofia especulativa* não pode ter a clareza de um estilo de Locke ou de certos filósofos franceses, e de que é da natureza de tais temas abstratos uma maior dificuldade na leitura²⁸.

Essa nova linguagem que Hegel acredita que precisa ser construída passa também pela formulação de um novo vocabulário²⁹. Conforme abordaremos em seguida, Hegel critica na introdução da FE que alguns autores querem tomar certos conceitos como pressupostos na sua filosofia sem de fato explicitarem o que esses conceitos são, e essa é também uma crítica ao uso da linguagem por esses filósofos. Sendo a tarefa da filosofia, como ciência, desenvolver esses conceitos, um outro vocabulário necessariamente vai ser formado no sistema hegeliano. Como diz Pinkard³⁰, esse é um modo de *forçar* o leitor a não aceitar as concepções convencionais das coisas, e isso é necessário para a efetivação desse projeto de fundação de uma nova sensibilidade moderna – o que não significa que Hegel não possa ter falhado em

²⁵ “Após a leitura da *Fenomenologia do Espírito*, Niethammer, Knebel e Paulus confrontam seu amigo Hegel com um problema eterno da filosofia: aquele da clareza e compreensibilidade na apresentação. Embora ele veja, em parte, “popularidades ridículas” nos escritos de Fichte *Instruções para uma vida abençoada* e *Traços fundamentais da era contemporânea*, ele leva a sério a demanda de apresentar “a rede de pensamentos [de maneira] sensivelmente mais compreensível” (Br I, 191). Uma melhor compreensibilidade e clareza é «o mais difícil de atingir» (Br I, 200); “ser incompreensível de maneira sublime é mais fácil do que ser compreensível de maneira simples”. (Br I, 176).” VIEWEG, Klaus. *Hegel: o filósofo da liberdade. Biografia*. São Paulo: EDUSP, 2023. (no prelo).

²⁶ “Indeed, his [Windischmann] only criticism of the book was that voiced by everyone except Jean Paul, namely, that the book was obtusely written. (Gean Paul claimed to find it delightfully clear.)” PINKARD, Terry., 2007., p. 262.

²⁷ PINKARD, Terry., 2007., p. 613.

²⁸ PINKARD, Terry., 2007., p. 263.

²⁹ Nos seus *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, Marx utiliza diversos termos presentes na *Fenomenologia*, mas ele parece realizar um esforço de desfazer o sentido que esse vocabulário ganhou com Hegel. Aparentemente Marx tenta resgatar esses termos do pensamento especulativo e os trazer de volta para o que ele chama de realidade prática ou campo efetivo. Eu tentei desenvolver um pouco essa questão no seguinte artigo: CARDOSO, Natália Acúrcio. *Lendo Marx: o outro que me falta*. Revista Ipseitas. Vol, 6, n 1, jan-jun, 2020.

³⁰ PINKARD, Terry., 2007., p. 138.

alguns momentos dentro do seu próprio projeto, e muito menos de que o resultado não possa ser criticado.

Além do seu modo peculiar de escrita, Hegel expõe o movimento da obra com diversas referências a obras filosóficas, à literatura, à poesia, à história e ao seu tempo que estão em conexão com seu próprio projeto filosófico, e nem sempre podemos ter clareza a respeito das referências ali presentes. Pinkard comenta como essa dificuldade não é apenas da compreensão do texto em si, mas também em entendermos qual é o assunto e o propósito da *Fenomenologia*, e ele acredita que essas discussões estão praticamente começando.³¹ Em busca de refletir sobre um possível propósito da obra, apresentarei um breve estudo da introdução e do prefácio da FE que traz à tona apenas parte do seu desdobramento e que é necessário para entendermos como o aparecimento do *Espírito* coloca em questão a relação entre consciência e ciência como essencial para o desenvolvimento de ambas. A importância disso para o tema dessa pesquisa é que talvez a arte ocupe um importante papel nesse jogo relacional entre as duas figuras. Essa questão mais específica será trabalhada nos dois últimos capítulos desse mestrado.

1.2 O texto da *Introdução* e as suas particularidades

A introdução da *Fenomenologia* é um belo texto que apresenta de maneira sintética algumas questões centrais da filosofia hegeliana. Hegel expõe aquilo que ele chama de método de desenvolvimento da obra, que é a linguagem dialética e que perpassa a sua filosofia como um todo – ainda que não da mesma forma. Não pretendo realizar aqui uma análise detalhada desse texto, mas apresentar seus principais pontos e tecer alguns comentários que corroboram a tese de que há uma forte mudança de sentido desse projeto em relação ao que aparece no prefácio.

Na primeira parte da introdução, que entendo que vai do §73 até o §76³², Hegel apresenta uma contradição inerente à determinada filosofia que opera segundo a seguinte representação natural: antes de abordar a coisa mesma [*die Sache selbst*], que é definida como

³¹ “Strangely enough, ever since the publication of the book itself the community of Hegel scholars have disputed not merely what key chapters of the book might mean but also the very idea of what the book is supposed to have as its subject matter. The book has been taken by different interpreters to be that of a “coming of age” novel (a *Bildungsroman*). Likewise, some have called it a new version of the divine comedy, while others have said, no, it is a tragedy, while still others have claimed that it is both, a tragicomedy. Not unsurprisingly it has also been called a work in epistemology, and a philosophy of history, or perhaps an extended piece of social philosophy. It has also been labeled as a treatise in Christian theology and as an extended announcement of the death of God. Any quick overview of interpretive literature will add to the list of new ideas about what the book is supposedly about.” PINKARD, 2018., p. XVII.

³² Parte I, §73-§ 76: Hegel faz uma crítica a certa representação natural que aparece como uma contradição na filosofia e apresenta uma ciência que tem um objetivo que está em oposição à essa representação comum.

o conhecimento efetivo [*Das wirklich Erkennen*], é necessário primeiro pôr-se de acordo sobre o próprio conhecimento [*Erkennen*]. O conhecimento para essa filosofia seria “ou um instrumento com que se domina o absoluto, ou um meio através do qual o absoluto é contemplado.”³³ Isso parece uma clara alusão à filosofia de Kant, que na *Crítica da Razão Pura* traça como seu principal objetivo a determinação dos limites das nossas faculdades de conhecer para que saibamos quais são as reais possibilidades de conhecimento do objeto. Isso permitiria que a filosofia finalmente se libertasse daquilo que Kant entende como o grande erro da metafísica, que é a insistência em querer conhecer o que na verdade estaria fora do nosso campo de conhecimento.³⁴

A contradição se dá porque ao tomar o conhecimento como um meio ou instrumento para lidar com o absoluto, realiza-se uma separação entre esse conhecimento e o próprio absoluto, que é o conhecimento efetivo. Dito de outro modo, é como se Hegel estivesse acusando essa filosofia de realizar a seguinte operação circular: querer conhecer o conhecimento para que possamos dominar ou contemplar o conhecimento efetivo. Essa filosofia pressupõe que o *conhecimento* esteja de um lado e o absoluto (*conhecimento efetivo*) de outro e que “mesmo assim seja algo real. Pressupõe com isso que o conhecimento, que, enquanto fora do absoluto, está também fora da verdade, seja verdadeiro [...]”³⁵ Assim, se de um lado temos a verdade e de outro o conhecimento, como esse conhecimento é verdadeiro se ele está fora do absoluto? Por isso que Hegel termina o parágrafo dizendo que o medo de errar dessa filosofia é um medo da verdade, pois na procura de se precaver sobre o *modo de conhecer* acaba descolando-o do próprio verdadeiro.

“Essa consequência resulta de que só o absoluto é verdadeiro, ou só o verdadeiro é absoluto.”³⁶ Hegel defende que é incoerente querer determinar um instrumento para lidar com a Coisa mesma que não faça parte dela. Não há um meio exterior ao absoluto que continue dotado de verdade e que serviria para dominá-lo. Outro problema dessa representação natural é que ela julga possível realizar essas distinções justamente por acreditar que o significado de *conhecimento*, *absoluto*, e vários outros termos, seja universalmente conhecido e que, por esse

³³ HEGEL, 2014., p. 69.

³⁴ A nossa capacidade de *conhecer* está limitada ao campo da experiência possível, e isso permite que Kant apresente uma dupla representação dos objetos: como fenômeno e como coisa em si. Os objetos da experiência, visto como fenomênicos, podem ser conhecidos, enquanto os objetos do pensamento, visto como coisas em si, podem somente ser pensados, dentro do campo supra-sensível. A *Crítica da Razão Pura* está delimitando um campo de conhecimento e um campo de pensamento. Sem essa demarcação não seria possível a razão sair criticamente, isto é, consciente do seu limite, do campo da experiência possível para poder pensar tudo aquilo que está para além da sensibilidade.

³⁵ HEGEL, 2002, p.70.

³⁶ HEGEL, 2002, p.70.

motivo, já possui o seu conceito, mas sem de fato apresentá-lo – que é a tarefa da ciência. Ou seja, ao dizer que há um absoluto (a coisa em-si kantiana) que está separado do nosso conhecimento, subentende-se que essa filosofia tenha um saber sobre esse absoluto, e essa é mais uma das suas contradições: a defesa de que não é possível conhecer aquilo que ela pressupõe como minimamente conhecido ou dado.

No final dessa primeira parte da introdução, no §76, Hegel ressalta que a tarefa da ciência é justamente apresentar o saber, e por isso o início dela é incompleto e não está desenvolvido em sua verdade. “Tanto faz neste ponto representar-se que a ciência é aparência porque entra em cena ao lado de outro [saber], ou dar o nome de “aparência da ciência” a esses outros saberes não verdadeiros. Mas a ciência deve libertar-se dessa aparência, e só pode fazê-lo voltando-se contra ela.”³⁷ Esse é o primeiro momento do texto que Hegel apresenta o saber não verdadeiro ou o negativo como parte constituinte dessa ciência que está aparecendo – o que também vai ser amplamente desenvolvido no prefácio. A ciência deve voltar-se contra a sua própria aparência, que é constituída por esses saberes não verdadeiros, e isso significa que o seu desenvolvimento não se dá com a exclusão dessa inverdade, mas voltando-se contra ela, enfrentando-a.

Hegel inicia a segunda parte da introdução, que entendo que vai do §77 até o §80³⁸, expondo de forma mais explícita o objetivo da obra. Acredito que a partir daqui começa a se delinear mais claramente uma diferença essencial entre a introdução e o prefácio, que aparece na forma pela qual Hegel entende a relação entre a consciência e a ciência e, conseqüentemente, entre a consciência e o espírito.

Já que esta exposição tem por objeto exclusivamente o saber fenomenal, não se mostra ainda como ciência livre, movendo-se em sua forma peculiar. É possível, porém, tomá-la desse ponto de vista, como o caminho da consciência natural que abre passagem rumo ao saber verdadeiro. Ou como o caminho da alma, que percorre a série de suas figuras como estações que lhe são preestabelecidas por sua natureza, para que se possa purificar rumo ao espírito, e através dessa experiência completa de si mesma alcançar o conhecimento do que ela é em si mesma.³⁹

Fica claro aqui que a introdução apresenta a própria exposição como sendo esse *caminho* percorrido pela consciência. É como se Hegel nos dissesse que o que importa nessa obra é o percurso para a ciência livre; que ele vai nos apresentar aquilo que devemos percorrer para poder alcançá-la. Esse modo de apresentar a FE faz com que ela tenha um ar de propedêutica

³⁷ HEGEL, 2002, p.70.

³⁸ Nessa segunda parte, Hegel vai explicitar como se dá o percurso da consciência natural até o saber verdadeiro, através das figuras da consciência. Ele trata nessa parte do desespero da consciência em perder aquilo que ela tinha como verdade, mas diz que há uma necessidade nesse processo, já que ele faz parte da realização da consciência na sua natureza.

³⁹ HEGEL, 2002, p.72.

diante do que Hegel chama de *saber verdadeiro*, porque ele está nos dizendo que precisamos nos purificar ou nos preparar *antes* de alcançarmos o espírito ou o absoluto. A impressão que pode ser passada é que há um caminho claro e imutável a ser percorrido para que possamos, finalmente, alcançar a verdade. Assim, poderíamos imaginar que a filosofia hegeliana quer nos mostrar um percurso seguro, através das estações da alma, para encontrarmos um ponto de chegada fixo, que é o espírito. Porém, acredito que precisamos ter cuidado com esse raciocínio, porque ele pode nos levar a pensar que há um absoluto pronto ou dado em algum lugar esperando que cheguemos até ele. Esse caráter de propedêutica da obra é bastante ardiloso, já que, como Hegel afirma mais de uma vez, o percurso para a ciência já é ciência ele mesmo.

Além disso, se imaginarmos que temos um caminho a ser percorrido que necessariamente nos levará em algum ponto específico, talvez a filosofia hegeliana se comportasse como se ela tivesse uma verdade velada para nos mostrar, mas que só poderá ser revelada depois de passarmos por um longo processo, porque antes disso não seríamos capazes de compreendê-la. Hegel seria, nesse caso, uma espécie de guardião do verdadeiro; alguém que *sabe* aquilo que nós somos incapazes de saber antes de percorrermos o que ele quer nos mostrar. Essa é uma leitura problemática, ainda que em certa medida possível, da filosofia de Hegel. Acredito que ele explora amplamente um outro sentido de *verdade* [*Wahrheit*] ao longo da introdução e do prefácio que rivaliza com essa noção de algo que está pronto e é imutável.

Ainda seguindo com a leitura da citação acima, já podemos notar ali uma primazia da consciência no objetivo da obra. Trata-se da experiência da consciência rumo ao saber, mas é como se a obra fosse acabar assim que a consciência encontrasse o conceito de espírito, que ocorre no capítulo IV. O que seria uma ciência livre [*freie Wissenschaft*]? Parece que a liberdade seria algo para além dessa confrontação com os saberes não verdadeiros, que de alguma forma tem isso como ultrapassado. Não porque a inverdade foi descartada, mas porque ela foi confrontada e com isso a ciência tornou-se livre das unilateralidades da consciência, que é quando ela está presa em alguma figura específica. Outra possibilidade é que a liberdade não é algo para além dessa confrontação, mas o saber de que o confronto faz parte da vida da consciência, e deve ser tomado como a realização da sua natureza.

Fica claro como esse percurso não é arbitrário, mas que há figuras necessárias pelas quais a consciência vai passar até chegar no espírito. Essa experiência que ela realiza é de si mesma, já que não há um meio exterior, e por isso leva ao seu próprio conhecimento. Até aqui sabemos que a obra é, sobretudo, a explicitação de um processo natural que se dá na própria consciência que permite que ela alcance o conhecimento de si. Ao longo desta segunda parte,

Hegel fará diversas considerações a respeito desse percurso da consciência através da série de figuras que lhe formarão para essa ciência livre.

A consciência natural possui um saber não real, mas ele *é* alguma coisa e não um vazio, e por isso faz parte do aparecer da ciência. Porém, de início ela não enxerga dessa forma, e acredita que seu saber é real, o que faz com que esse caminho que ela vai seguir ao realizar a experiência de si mesma tenha uma significação negativa. Essa negatividade se dá porque a consciência vai perdendo a sua verdade nesse processo, e por isso que “esse caminho pode ser considerado o caminho da *dúvida* [*Zweifel*] ou, com mais propriedade, caminho de desespero [*Verzweiflung*]”⁴⁰. A dúvida não é um vacilar entre duas possibilidades, que se segue pela escolha de uma delas. Ao contrário, a dúvida aqui exposta é a penetração na *inverdade do saber fenomenal* [o saber não real], o que significa que a consciência vai fazer a experiência dessa inverdade, e não a abandonar e escolher como resposta o que se opõem a ela. O que esse *saber* sabe de início, ou aquilo que há de mais real, é que o conceito está irrealizado.

Hegel chama esse duvidar de ceticismo [*Skeptizismos*], como uma atitude necessária para que a consciência possa avançar para a próxima figura, ainda que a dúvida lhe insira nessa dinâmica de sofrimento. Esse ceticismo que aparece aqui como o exercício produtivo da dúvida é diferente da crítica que Hegel vai fazer adiante sobre a figura filosófica do Ceticismo, no §79. Importante perceber a diferença operando no texto: Hegel, por um lado, faz um elogio a essa característica cética de sempre colocar em dúvida tudo aquilo que lhe aparece, mas por outro lado critica a filosofia cética por se reter nessa dúvida e não conseguir avançar e produzir um novo termo diante das incertezas que ela se coloca. Ou seja, a crítica é, no fim, da relativização da verdade, como se a dúvida pudesse nos impedir de avançar na busca do saber. Por esse motivo Hegel parece ser um autor que se coloca em conflito com qualquer filosofia que trace um limite naquilo que ele entende ser a tarefa da ciência, que é alcançar o verdadeiro ou o saber absoluto.

Diferente daquele pensamento exposto anteriormente, que acredita que já possui o conceito, aqui na introdução será apresentado o caminho de realização de um conceito que, de início, aparece na sua inverdade. “[...] O cepticismo que incide sobre todo o âmbito da consciência fenomenal torna o espírito capaz de examinar o que é verdade, enquanto leva a um desespero, a respeito de representações, pensamentos e opiniões pretensamente naturais.”⁴¹ Esse desespero se deve à perda gradual de tudo aquilo que ela tinha como seguro, já que

⁴⁰ HEGEL, 2002, p.72.

⁴¹ HEGEL, 2002, p.73.

apareciam como verdades naturais, ou seja, como se o verdadeiro fosse algo pronto que se apresentasse em alguns assuntos de forma imediata.

Um dos argumentos mais comuns com que nos deparamos diante de discussões de diversas questões, geralmente apresentados com a intenção de colocar um ponto final no debate, é que tal coisa é *natural*, usado aqui como sinônimo de *correta*. Está implícito nesse argumento que a natureza humana, ou seja, a forma pela qual o ser humano se realiza, é desde sempre explícita, e que só aqueles que pervertem essa naturalidade não conseguem enxergá-la. Agir de forma *natural*, para muitos, parece ser o mesmo que assumir como verdadeiro aquilo que lhe é mais imediato. Hegel é um autor que se empenha em mostrar que esse pensamento está em contradição com a proposição mais comum a respeito da natureza humana, que é aquela que diz que somos *seres racionais*. A fixação do pensamento naquilo que está dado aniquila a própria atividade da racionalidade, que é o pensar contínuo. O exercício do pensamento nos obriga a nos movimentar, e isso necessariamente quebra a ideia de imobilidade, porque somos o tempo todo levados a confrontar o nosso próprio saber. Não se mover e permanecer em uma configuração supostamente natural seria a interrupção da atividade de pensar, o bloqueio da racionalidade, e isso sim parece ser antinatural para os seres humanos. Desse modo, Hegel aponta uma confusão comum entre as noções de *saber imediato* e de *natureza*, porque a segunda é, na verdade, um processo de destruição de toda imediatez, enquanto muitas vezes esses termos são tomados como sinônimos.

O *natural* na filosofia hegeliana é o esfacelamento da consciência para que ela possa gerar novas configurações de si, e não a existência imóvel, que não *pratica* a dúvida. “A série de figuras que a consciência percorre nesse caminho é, a bem dizer, a história detalhada da formação para a ciência da própria consciência.”⁴² Hegel está falando de uma formação *da* consciência *para* a ciência, o que significa que quem se forma e percorre um caminho é apenas a consciência, e não a ciência. Claro que o desenvolvimento da consciência nas suas figuras configura a aparição da ciência, mas essa aparição está diretamente relacionada com o movimento da própria consciência em sua formação por essas figuras pré-estabelecidas. Ou seja, é como se só a consciência precisasse realizar alguma coisa, e a ciência aparecesse conforme essa realização se cumprisse. Dito de outra forma, o ônus do desenvolvimento é da consciência, é apenas ela que precisa avançar para que alcance o florescimento de si como consciência científica.

Porém, algo bem diferente está sendo apresentado no prefácio:

⁴² HEGEL, 2002, p.73.

A presente *Fenomenologia* do Espírito apresenta esse devir da *ciência em geral* ou do *saber*. O saber, tal como é de início, ou o Espírito imediato, é o que é privado de espírito, a consciência sensível. Para tornar-se propriamente saber, ou para produzir o elemento da ciência que é o seu conceito puro, o saber deve percorrer trabalhosamente um longo caminho. Esse devir, tal como se mostrará no seu conteúdo e nas figuras que nele se apresentam, não será o que se representa primeiramente como sendo a introdução da consciência não-científica à ciência. Será outrossim algo diferente da fundamentação da ciência.⁴³

Podemos ver nesse parágrafo uma primeira diferença mais óbvia em relação à introdução: o objetivo da obra não é mais simplesmente mostrar o caminho [*Weg*] da experiência da consciência até o saber verdadeiro ou à ciência, mas o devir [*Werden*] desse saber. Por um lado, há uma semelhança, porque a experiência que a consciência realiza a eleva até a ciência. Mas por outro lado abre para mais uma interpretação: não há uma ciência certa que a consciência deva alcançar, porque essa ciência também está em devir e será, como diz Hegel, diferente do que comumente se entende como fundamentação da ciência. Entendo que há uma ambivalência aqui que será melhor explicitada adiante. Por hora, essa passagem introduz uma relação entre consciência não-científica e ciência diferente daquela que normalmente se espera. Uma visão comum sobre essas duas coisas é entender que apenas a consciência não-científica se eleva à ciência, ou seja, a consciência que deve realizar todo o esforço, tal como aparece na introdução. Mas isso que chamei de uma ambivalência *no devir da ciência* pode estar relacionado com uma tarefa a ser cumprida pela ciência, e não só pela consciência não-científica.

O que Hegel entende exatamente por *experiência* na introdução? Isso fica mais claro na sua terceira parte, que na minha divisão se dá do §81 até o §89, na qual o autor se concentra em explicitar aquilo que ele chama de *método de desenvolvimento da obra*, que é a dialética. Esse método não pode ser visto de forma instrumental, pois ele é interno ao movimento, ou é o movimento mesmo, e será explicitado por Hegel de forma mais sucinta do que no prefácio. Ele dá início à exposição da dialética dizendo que “a consciência *distingue* algo de si e ao mesmo tempo *se relaciona* com ele; ou, exprimindo de outro modo, ele é algo *para a consciência*.”⁴⁴ Há algo dentro da consciência mesma que aparece *para* ela como uma diferença, e ela estabelece uma relação com isso que lhe aparece como estranho, distinto de si. Esse relacionar-se, “ou do *ser* de algo para uma consciência”⁴⁵, é o saber.

Hegel afirma que nós distinguimos desse “ser para um outro o ser-em-si; o que é relacionado com o saber também se distingue dele e se põe como *essente*, mesmo fora dessa

⁴³ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito* in *Os pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1974., p.23.

⁴⁴ HEGEL, 2002, p.75.

⁴⁵ HEGEL, 2002, p.75.

relação: o lado desse Em-si chama-se *verdade*.⁴⁶ Isso sugere que temos o ser para um outro, o saber, e o ser-em-si, que é o essente, a verdade. Hegel termina o parágrafo dizendo que o nosso objeto é o saber fenomenal e por isso suas determinações também são tomadas como imediatamente se apresentam. Isso significa que o sentido disso e de tudo aquilo que está sendo exposto aqui só pode se fortificar ao longo do processo desse saber que aparece.

A consciência é consciência do objeto [do que é verdadeiro para ela] e consciência de si mesma [de seu saber da verdade], e por isso que é *para ela mesma* que “seu saber do objeto corresponde ou não a esse objeto”⁴⁷. Justamente porque a consciência sabe em geral sobre um objeto, há esses dois momentos:

um momento de algo que é, *para a consciência*, o Em-si, e um outro momento que é o saber ou o ser do objeto *para* a consciência. O exame se baseia sobre essa distinção que é uma distinção dada. Caso os dois momentos não se correspondam nessa comparação, parece que a consciência deva então mudar o seu saber para adequá-lo ao objeto. Porém, na mudança do saber, de fato se muda também para ele o objeto, pois o saber presente era essencialmente um saber do objeto; junto com o saber, o objeto se torna também um outro, pois pertencia essencialmente a esse saber. Com isso, vem-a-ser para a consciência: o que antes era o *Em-si* não é em si, ou seja, só era em si *para ela*. Quando descobre, portanto, a consciência em seu objeto que o seu saber não lhe corresponde, tampouco o objeto se mantém firme. Quer dizer, a medida do exame se modifica quando o objeto, cujo padrão deveria ser, fica reprovado no exame. O exame não é só um exame do saber, mas também de seu padrão de medida.⁴⁸

Esse momento da introdução, que é bastante complexo, parece um dos mais essenciais para entender o movimento dialético. O *Em-si* é o que o objeto é *para* a consciência, ou seja, não é o que o objeto é em-si mesmo. O *Para-si* é o saber do objeto para a consciência. Podemos nos perguntar por que o *em-si* e o *para-si* em um dado momento não mais se correspondem, já que ambos são formulações da própria consciência. Dito de outra forma, por que ela fica insatisfeita com seu próprio saber do objeto? Porque ele fica reprovado no exame, e *saber* e *objeto* não mais se correspondem, sendo que os dois [em-si e para-si] são para ela? Uma possível resposta é que a consciência não é imóvel, mas sim orgânica. Sendo uma *vida*, está o tempo todo em contato com estímulos, como experiências, sensações, reflexões, etc., ou seja, está *em movimento*. Isso que permite que ela se dê conta de que o em-si é, na verdade, para ela, e não em-si de fato, e com isso muda seu saber do objeto. Isso significa que a consciência, ao

⁴⁶ HEGEL, 2002, p.75.

⁴⁷ HEGEL, 2002, p.77.

⁴⁸ HEGEL, 2002, p.77.

se movimentar, se depara com confrontações do seu saber, e percebe que ele era verdadeiro *para ela*, e não em si mesmo. Ao mesmo tempo o objeto também muda, porque aquilo que ele era para-ela pertencia ao saber que ela tinha do objeto, e agora há um novo objeto e um novo saber do objeto. Por isso que o exame é do saber e também do padrão de medida, que é o objeto, e ambos ficam reprovados nesse exame.

Hegel chama de *experiência* esse movimento dialético que a consciência exercita em seu saber e em seu objeto, e que faz surgir um novo objeto verdadeiro para ela. Em relação a isso, ele acrescenta que esse novo objeto contém a nadaidade [*Nichtigkeit*] do primeiro e é a experiência feita sobre ele. Se ela é a experiência realizada, esse *nada* não é vazio, mas contém algum conteúdo. Esse resultado, que provém de um saber não verdadeiro, “tem de ser apreendido necessariamente como nada *daquilo de que resulta*: um resultado que contém o que o saber anterior possui em si de verdadeiro.”⁴⁹ Esse é um traço fundamental da dialética: a *superação* [*Aufheben*] para a próxima figura não é um avançar que se desvincula do que tinha antes, mas esse resultado *contém* o saber anterior, porque há uma verdade nele, ainda que incompleta.

O autor resume todo o processo no final da introdução: “quando o que se apresentava primeiro à consciência como objeto, para ela se rebaixa a saber do objeto- e o Em-si se torna um ser-para-a-consciência do Em-si- esse é o novo objeto, e com ele surge também uma nova figura da consciência, para a qual a essência é algo outro do que era para a figura precedente.”⁵⁰ Esse é o percurso que conduz a série completa das figuras da consciência em sua necessidade- que é a gênese do novo objeto. Por ser *necessário* que o caminho para a ciência já é ciência ele mesmo, e aqui Hegel mostra aquilo que ele entende por ciência: algo que se mostra na sua necessidade. É através desse caminho que somos levados ao absoluto, ou ao reino total da verdade do espírito. Segundo Hegel, a consciência chegará a um ponto no qual a sua aparência coincide com a sua essência, ou seja, parece que o *outro* dentro dela deixa de lhe ser estranho.

No §87, Hegel comenta que o que caracteriza a *experiência* aqui na obra destoa do seu sentido comum. E o que se entende por experiência normalmente? No prefácio, o sentido comum de experiência é elaborado da seguinte forma: “Foi preciso um tempo bem longo para introduzir na escuridão e confusão na qual jazia o sentido do aquém aquela clareza de que somente o supraterrâneo gozava e para tornar interessante e apreciada aquela atenção ao presente como tal, que foi chamada experiência.”⁵¹ Hegel defende que esse longo processo que invocou

⁴⁹ HEGEL, 2002, p.78.

⁵⁰ HEGEL, 2002, p.79.

⁵¹ HEGEL, 1974, p.15.

uma mudança de perspectiva do nosso olhar, que antes estava muito voltado para uma essência divina *além* da sensibilidade, foi necessário, já que é o terreno sensível que goza de clareza. De forma bastante grosseira, podemos dizer que normalmente chamamos de *experimento* um processo realizado com algum objeto desse nosso meio sensível que visa obter uma verdade sobre ele. Aqui já podemos observar duas diferenças em relação ao que está sendo apresentado por Hegel e que justifica ele dizer que a sua noção de experiência destoa de um sentido comum do termo: a primeira é que a experiência hegeliana se dá, de início, na própria consciência, e não em materiais do mundo físico; a segunda é que a experiência é realizada sobre uma *inverdade* do objeto, e a partir disso temos um novo objeto, que é produto dessa insatisfação que estava contida no objetivo anterior. Esse tipo de experiência, além de se dar em um meio improvável, que é a consciência, seria normalmente considerado um fracasso, algo que a priori não pode dar certo, já que parte de uma inverdade, de uma inconsistência, e não de informações empíricas consideradas corretas.

Fica claro como o cerne da obra é o percurso de realização da consciência através do exercício do movimento dialético, que configura esse tipo de experiência. O objetivo é que a consciência atinja a figura do espírito, mas a experiência está concentrada apenas nas suas próprias figuras. Sobre esse ponto, Henrique de Lima Vaz comenta que:

Assim, se Hegel começa por traçar o plano de uma *Ciência da Experiência da Consciência* como primeira parte do *Sistema da ciência* e que visa, precisamente, elevar a consciência ao nível do Saber Absoluto, ele descobre, por entre as vicissitudes da redação do texto, que o caminho a ser seguido pelo “saber em devir” [*das Werdende Wissen*] é bem mais longo, e bem mais difícil a ascensão que leva às alturas do Saber Absoluto: todas as estações do Espírito na sua aventura no mundo deverão ser percorridas, antes do termo final.⁵²

No capítulo IV, da *Consciência de si*, Hegel diz que ali já está presente o conceito de Espírito, que é um “Eu, que é Nós, Nós que é Eu.”⁵³ Interessante perceber como Hegel não usa um sinal de identidade para caracterizar o Espírito, já que ele não fala de um *Eu=Nós*. Talvez isso mostre que a individualidade não está anulada; o *eu* não é imediatamente um *nós*, mas sim simultaneamente, porque não pode se desprender do *outro*. O reconhecimento do outro pela consciência neste capítulo, que é o reconhecimento da unidade de si no seu outro, não vai ser suficiente para realizar o objetivo da obra, que é chegar à ciência ou ao Absoluto. A princípio, é como se a obra pudesse acabar aqui, já que foi atingido o conceito de Espírito, que era a meta

⁵² VAZ, Henrique de Lima. *Fenomenologia e Sistema*. Revista Brasileira de Filosofia. Vol. XX (pgs 384-405), p. 392.

⁵³ HEGEL, 2002, p. 142.

inicial. Porém, Hegel percebeu que o Espírito tem suas próprias figuras, e que elas precisam ser atravessadas para que o Absoluto possa se colocar.

Isso faz com que o sentido de experiência do prefácio seja alargado em relação à introdução. Segundo Hyppolite:

Tal problema poderia ser posto unicamente por Hegel, porque este ampliava consideravelmente o conceito de experiência da consciência. Para Hegel, não se tratava somente da experiência teórica ou da experiência moral no sentido restrito do termo, mas de tudo o que é vivido pela consciência, não somente o objeto pensado ou a meta final, mas ainda todos os modos de viver, as visões estéticas e religiosas do mundo que constituem a experiência no sentido amplo do termo.⁵⁴

Esse problema que Hyppolite se refere é a relação entre o que ele chama de *eu singular* e *eu universal*, que no prefácio aparece como indivíduo particular [*besondere Individuum*] e indivíduo universal [*allgemeine Individuum*]. A experiência não é mais apenas da consciência, mas desse indivíduo universal, e por isso Pöggeler diz que o conceito de consciência é ultrapassado pelo conceito de espírito no prefácio.⁵⁵ Em um primeiro momento, a experiência era aquilo que aparecia conforme a consciência se confrontava com o que ela tomava como um saber não-verdadeiro apartado dela. Porém, depois de reconhecer essa inverdade como constituinte de si mesma, ela passa a experimentar essa nova configuração nas figuras do Espírito, até se compreender nesse *eu que é nós*, que é um longo percurso.

1.3 Uma análise do Prefácio *Fenomenologia do Espírito*: a radicalização da nova linguagem filosófica

Há algo que aparece logo na primeira parte do prefácio⁵⁶ que pode ser o grande responsável por esse caráter perturbador que acompanha as experiências de leitura dessa obra, que é a crítica que Hegel faz da total incapacidade da filosofia de lidar com a contradição. Hegel diz que um senso comum em relação à filosofia é tratá-la como algo fechado em-si, e isso faz com que a relação que uma obra filosófica estabeleça com outras seja entendida como inteiramente negativa. Isso porque do mesmo modo pelo qual normalmente apresentam-se o verdadeiro e o falso como dois lados fixos e diametralmente opostos, um sistema filosófico deve ser *aprovado* ou *rejeitado*, pois ou é verdadeiro ou é falso. “A opinião não concebe a diversidade dos sistemas filosóficos como o progressivo desenvolvimento da verdade, mas na

⁵⁴ HYPPOLITE, 1999, p.58.

⁵⁵ PÖGgeler, 1985, p. 229.

⁵⁶ Entendo que a primeira parte vai do §1 até o §4, e Hegel realiza o seguinte movimento: Comenta como um prefácio pode ser considerado supérfluo em uma obra filosófica; indica concepções comuns sobre a filosofia, sobre o verdadeiro e o falso e sobre como lidar com uma obra filosófica; apresenta suas próprias formulações sobre esses tópicos.

diversidade vê apenas a contradição.”⁵⁷ Esse raciocínio toma o falso como o oposto do verdadeiro, e por esse motivo ele deveria ser expurgado da verdade para que ela possa, enfim, aparecer na sua forma mais pura, sem as opacidades e distorções ocasionadas por um conteúdo inteiramente negativo. O negativo é tomado nessa visão como aquilo que deve ser totalmente afastado, em um processo de assepsia de um conteúdo que é supremo e verdadeiro. Desse modo, haveria uma separação essencial entre a verdade e a falsidade, e a primeira só poderia aparecer com a aniquilação da segunda.

Em um primeiro momento, por mais que se aborde muito esse assunto quando se fala sobre Hegel, pode ser que não nos demos conta das consequências que essa crítica acarreta, e por isso nos espantamos tanto com as inversões de sentido e com o constante desmanche do que havíamos tomado por entendido ao longo da obra – o que acaba criando dificuldades aparentemente intransponíveis de compreensão. Porém, quando conseguimos dimensionar o que isso realmente significa, nos damos conta que Hegel está questionando e colocando abaixo um dos princípios mais fortes que norteiam a história da filosofia: o princípio de não contradição. Desde Aristóteles aprendemos que para que a verdade possa ser predicada do nosso discurso é necessário que esse princípio impere. É ele que pode nos dizer se um argumento é logicamente válido ou não, ou seja, se há legitimidade ou não na nossa argumentação.

Isso faz de Hegel um autor que dá início a uma nova forma de linguagem que não está preocupada em legitimar a sua exposição argumentativa embasada nas premissas desse princípio, marcando uma ruptura com o que se entende por demonstração filosófica. Hegel faz uma crítica à matemática no prefácio⁵⁸ que se desenvolve como uma crítica à própria filosofia, sobretudo a filosofia kantiana⁵⁹, que agiria como se os seus argumentos devessem seguir uma lógica matematizante ao assumir um método que é exterior ao conteúdo investigado. É como se Hegel quisesse nos mostrar que esse processo *esquemático* está em oposição com o novo tempo revolucionário da época da *Fenomenologia*, marcado pela Revolução Francesa e pela Revolução Haitiana.⁶⁰ “De resto, não é difícil ver que o nosso tempo é um tempo de nascimento

⁵⁷ HEGEL, 1974, p.12.

⁵⁸ Essa crítica aparece naquilo que entendo ser a parte IV do prefácio (§36-§47).

⁵⁹ Na parte V (§48-§66), Hegel diz que o método de desenvolvimento do movimento ou da ciência não é o método antiquado da matemática e crítica a forma triádica em Kant (que me parece ser a dialética que aparece na *Crítica da Razão Pura*, na forma de uma tabela, que contém a tese, a antítese e a síntese). Nessa parte Hegel defende a filosofia desse formalismo exacerbado do entendimento.

⁶⁰ Conforme defende Susan Buck-Morss no seu livro *Hegel and Haiti*, o famoso capítulo IV da *Fenomenologia* deve ser interpretado sobretudo à luz da Revolução dos Escravos do Haiti, de 1791, e não apenas pela Revolução Francesa, que é a norma da grande maioria dos comentários sobre Hegel, incapazes de ir além de uma interpretação colonialista sobre a obra. De acordo com Susan Buck-Morss, Hegel certamente estava a par do que ocorria no

e passagem para um novo período.”⁶¹ Houve uma inversão da ordem do mundo, e a linguagem da demonstração filosófica precisa acompanhar o Espírito do seu tempo, que já não pode mais ser lido por um método matemático. A lógica que organizava o mundo foi colocada abaixo, e esse movimento brusco, de ruptura, exige que o método também seja quebrado.

A proposição filosófica, sendo uma proposição, evoca a ideia da relação ordinária do sujeito e do objeto e do comportamento usual do saber. O conteúdo filosófico da proposição destrói esse comportamento e a ideia que se faz dele. A opinião comum a respeito cai na conta de que se entendia outra coisa, diferente do que ela pensava. Essa correção do seu modo de opinar obriga o saber a retornar à proposição e apreendê-la doravante de outra maneira.⁶²

Sendo a *proposição filosófica* um tipo de *proposição*, tem-se a falsa ideia de que ali se dá uma *proposição comum*. Espera-se da relação ordinária entre sujeito e objeto que ela seja marcada por uma fixidez sobre cada termo dentro da sentença. O fato de o predicado dizer aquilo que o sujeito é não tira o sujeito do seu lugar, ou seja, ele não se modifica pela reflexão que o objeto apresenta sobre ele. Hegel deixa claro que algo muito diferente está sendo apresentado aqui, porque há uma constante destruição de sentido nas proposições, e isso coloca o saber em movimento, porque ele precisa sempre voltar às proposições e mudar o seu saber sobre elas. O sujeito na proposição filosófica é a própria dialética ou o pensar especulativo, que é “esse caminho que se produz a si mesmo, avança e retorna a si.”⁶³

Logo depois de apresentar a representação comum sobre o verdadeiro e o falso, Hegel traz uma metáfora da botânica para contrapor com essa concepção ordinária. Existem três momentos distintos no ciclo de uma planta [*botão, flor e fruto*], e há uma aparente tranquilidade nesses três momentos, como se eles se dessem como três fases isoladas. Mas, na verdade, eles se contrapõem em um movimento de refutação um do outro e de demonstração de força, e só dessa forma que cada um pode aparecer. Além disso, quando observamos o ciclo podemos notar que os três são igualmente necessários naquilo que o autor nomeia de *vida do todo* da planta. Com esse exemplo Hegel expõe o que ele entende como *a vida do todo*: a contraposição de formas distintas que se determinam em variados momentos, criando um movimento de repulsa em relação à outra devido a sua incompatibilidade. Esta *vida*, porém, se constitui justamente

Haiti, já que eles estavam nos jornais que o autor acompanhava na época. Essa revolução levou à eliminação da escravidão e à independência do Haiti e Susan defende que ela é a consolidação da Revolução Francesa, a sua efetivação, já que havia uma incoerência absurda na francesa, que era a manutenção de colônias em outros continentes. BUCK-MORSS, Susan. Hegel and Haiti. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

⁶¹ HEGEL., 1974., p. 16. Hegel não explicita nenhum evento específico nessa passagem, mas as notas das traduções, tal como essa que estamos citando, costumam dizer que se trata de uma referência à Revolução Francesa, ignorando completamente a Revolução Haitiana.

⁶² HEGEL, 1974, p.41.

⁶³ HEGEL, 1974, p. 41.

dessa variabilidade, pois não há organicidade naquilo que não se modifica, e por isso todos esses momentos são igualmente necessários.

Entendo que essa metáfora, ainda que pertencente ao movimento de explicitação da obra, deve ser tomada com uma certa desconfiança por nós, porque ela pode não ser totalmente correspondente com o que está sendo proposto na *Fenomenologia*. Existe uma diferença essencial entre a planta e a consciência: na planta, temos sempre a repetição de um mesmo ciclo (botão, flor, fruto); já na consciência, a passagem para outras figuras talvez não possa ser tomada nessa chave da repetição, já que é possível que *novas figuras* apareçam. Então há um limite nessa comparação, porque a dinâmica do Espírito é muito mais complexa do que essa analogia com a planta parece suportar, mas isso será desenvolvido mais adiante.

Depois de apresentar essa analogia, Hegel conclui o seguinte: “Com efeito, a coisa [*die Sache*] não se consuma em seu *fim*, mas na sua *atuação*; e o todo *efetivo* não é o resultado, a não ser juntamente com o seu *dever* [*Werden*].”⁶⁴ O todo efetivo diz respeito a tudo aquilo que fez com que se chegasse a ele, e o objetivo da coisa não parece ser seu fim, mas sua atividade, sua execução [*Ausführung*]; ou seja, a sua vida é o próprio movimento. Segundo Hegel, não tomar a diversidade como um desenvolvimento progressivo da verdade é um modo de agir que prefere ficar em si mesmo a estar na coisa e abandonar-se nela⁶⁵. É a retenção naquilo que já está dentro de si e que é usado como critério para *julgar ou separar* o verdadeiro do falso; para dizer o que pode ser aprovado e o que pode ser rejeitado. O julgamento é rápido e exterior à coisa, pois um movimento mais detido correria o risco de ter que necessariamente abandonar uma formação que parecia completa e admitir uma nova figuração de si mesmo. Por esse motivo que Hegel nos diz que o mais difícil é produzir a exposição da Coisa mesma, e isso parece se dar pela ação conjunta do ato de *apreender e julgar*, que acaba por unificá-la e que é muito mais difícil do que simplesmente *julgar*.

Hegel aparentemente desenvolve aqui uma crítica sobre o ato de julgar que corresponde à filosofia Kantiana, marcada pela figura do entendimento. Trata-se, de acordo com Hegel, de um modo de pensar que está muito preso ao julgamento do sujeito, conforme veremos mais adiante. A meu ver, isso apresenta semelhanças com o diagnóstico sobre a situação da arte na modernidade que será elaborado nos *Cursos de Estética*. Hegel aponta nesse texto que o sujeito moderno é de certa forma incapaz de experimentar a arte do mesmo modo que os antigos, e um

⁶⁴ HEGEL, 1974, p.12.

⁶⁵ “Com efeito, em lugar de se prender à coisa, esse modo de proceder sempre passa superficialmente sobre ela. Em lugar de nela demorar-se e de esquecer-se a si mesmo nela, esse saber se prende sempre a algo diverso e permanece de preferência em si mesmo, ao invés de estar na coisa e de se entregar a ela.” HEGEL, 1974, p. 13.

dos motivos seria essa espécie de confinamento na própria subjetividade, que o impede de sair de si e contemplar a obra para além dos seus julgamentos. Isto será mais bem desenvolvido no segundo capítulo deste trabalho.

Em um ensaio chamado *A paixão da leitura*⁶⁶, Virginia Woolf traz uma concepção sobre a *arte de ler* que dialoga com isso que Hegel assume como a exposição da coisa mesma. De acordo com a escritora, a nossa primeira obrigação, como leitoras, é “sentar no banco dos réus e não na poltrona do juiz.”⁶⁷ Devemos primeiro entender o que a escritora ou o escritor está realizando sem impor a nossa vontade ou nosso plano na leitura. É como se Woolf dissesse que devemos *nos tornar* a própria escritora, em um exercício árduo de compreensão, mesmo que isso entre em confronto com nossos preconceitos e nos atinja com violência. “Mas ler, como sugerimos, é um ato complexo. Não consiste simplesmente em estar em sintonia e compreender. Consiste, também, em criticar e em julgar. O leitor deve deixar a poltrona dos réus e se acomodar na poltrona do juiz.”⁶⁸ Isso mostra como para Woolf a leitura é uma arte dúbia que, ao mesmo tempo, é passiva e ativa, que compreende, mas também julga, e nesse jogo de fidelidade e infidelidade com a obra podemos nos tornar capazes de a experimentar de uma forma criativa.

Se Hegel pressupõe uma unificação das ações de apreensão e julgamento, quer dizer que a coisa está de alguma forma cindida, e o mero julgar não é capaz de produzir essa união. Assim, há um trabalho por parte do sujeito que é *ativo e passivo*, que reage [julgando], mas que se deixa transformar [apreendendo], e acaba por passar para algo novo que se revela, que parece ser essa unificação. Esse movimento por parte do sujeito é a realização da *experiência da coisa mesma*. Não podemos lidar com a coisa como se ela não nos dissesse respeito e tampouco julgá-la de acordo com o que está previamente na consciência. Devemos experienciá-la, assumir a sua forma e o seu conteúdo até as últimas consequências, sem sabermos ao certo que transformação ocorrerá, quais serão os resultados dessa experiência – tal como Virginia Woolf sugere ser nossa obrigação como leitores.

“A figura verdadeira na qual a verdade existe somente pode ser o seu sistema científico. Trabalhar no sentido de que a filosofia se aproxime da forma da ciência – e da meta na qual ela possa deixar seu nome de amor do saber e ser saber efetivo –, eis o propósito que me atribuí.”⁶⁹ Com o que foi apresentado anteriormente podemos depreender o que Hegel entende por sistema

⁶⁶ WOOLF, Virginia. *A paixão da leitura* in *O sol e o peixe*. São Paulo: Autêntica, 2015.

⁶⁷ WOOLF, 2015, p. 32.

⁶⁸ WOOLF, 2015, p. 33 e 34.

⁶⁹ HEGEL, 1974, p.13.

científico. Ele parece ser aquela *vida do todo*, que é um sistema orgânico de necessidades que está em constante atuação e que tem um corpo que não é *puro, límpido*, mas sim fundido com o que é normalmente tomado como uma contradição inconciliável. Ao incorporar a contradição para seu corpo demonstrativo, Hegel está apresentando um sistema filosófico que propõe uma nova forma de diálogo e de relação com aquilo que é tomado comumente como o que deve ser totalmente afastado, que é o falso ou o negativo. Porém, essa nova forma de relação não está sendo pensada apenas em vista dos diferentes sistemas filosóficos, e por isso eu entendo que existe um duplo aspecto da obra que deve ser levado em conta.

O primeiro aspecto seria que Hegel está de fato pensando a articulação entre o que veio antes dele e a sua época, como produção de pensamento, e a sua filosofia. Mas há também um segundo aspecto, que é a relação entre aquilo que ele chama de *consciência não-científica*, que é o indivíduo particular ou na sua singularidade, com o *Espírito*, que abarca a *comunidade das consciências*⁷⁰ [*Gemeinsamkeit der Bewusstseins*], ou *Humanidade* [*Humanität*]. No fim, essas duas relações, que parecem paralelas, se mostrarão no prefácio como parte de um mesmo processo, porque a realização da filosofia como ciência está diretamente relacionada com esse indivíduo particular (ou consciência não-científica), como tentarei mostrar mais adiante. Essa me parece ser uma das leituras possíveis sobre o propósito da *Fenomenologia do Espírito*, mas que não está inscrita na introdução da obra.

Na segunda parte do prefácio, que foi por mim pensada do §5 até o §10, Hegel começa a desenvolver esse primeiro aspecto ao realizar um diagnóstico sobre a modernidade por meio de duas figuras diferentes. Uma delas é aquela que não entende que a verdade tenha sua existência no conceito ou na cientificidade, tal como Hegel está propondo aqui na *Fenomenologia*, mas sim que o verdadeiro se dá através da intuição ou saber imediato do Absoluto. Segunda essa posição, “o Absoluto não deve ser expresso em conceito, mas somente sentido e intuído. Não é o seu conceito, mas seu sentimento e sua intuição que devem tomar a palavra e receber expressão.”⁷¹ Essa filosofia, que pode ser identificada como aquela representada por Schlegel, mas que abarca o Romantismo⁷², é repetidas vezes criticada por

⁷⁰ “Com efeito, a natureza da humanidade consiste em esforçar-se por alcançar um acordo com os outros, e sua existência reside somente na instituição da comunidade das consciências.” HEGEL, 1974, p.44.

⁷¹ HEGEL, 1974, p. 14.

⁷² “In addition to the straightforward suspicion about the potentially antireligious and “revolutionary” tendencies of the new movement, there was also the new movement growing out of other people at Jena which called itself “Romanticism.” Inspired by Fichte’s lectures and the way he was working out the implications of Kant’s own stress on freedom – some would say his “radicalization” of the Kantian program – they began to articulate an alternative direction for post-Kantian philosophy that stressed the need for a “fragmentary” and more aesthetic rather than systematic approach to the same problems. In his third Critique, Kant himself had noted, almost in passing, that the experience of the beautiful gives us a sense of what the underlying unity of nature and freedom

Hegel ao longo do prefácio, muitas vezes em tom bastante irônico [já que ele entende que esse modo de pensar está bastante em voga naquele momento]. A mesma crítica se repete na introdução dos *Cursos de Estética*, quando Hegel diz que pode parecer inadequado uma abordagem científica da arte, já que ela é vista como aquilo que deve ser apenas sentido, e por isso estaria totalmente afastada do conceito.⁷³

Em suma, Hegel aponta aqui nessa segunda parte que houve um afastamento de deus na modernidade, que ele chama de substância, e por isso ele fala de um processo que acredito que podemos nomear de *dessubstancialização*. “Para ele (o Espírito), não é apenas sua vida substancial que está perdida, mas ele está outrossim consciente desta perda e da finitude que é seu conteúdo.”⁷⁴ É como se Hegel dissesse que o Espírito não só se afastou de uma substância exterior, que o amparava na sua existência, como tem consciência desse afastamento e do consequente confinamento no plano sensível e finito. O Espírito se encontra agora desamparado e sem ligações com uma substância exterior que antes lhe garantia uma certa tranquilidade.

Afastando-se das sobras de comida, confessando a sua miséria e maldizendo-a, o Espírito exige agora da filosofia não tanto o saber daquilo que ele é, quanto, por meio da própria filosofia, a restituição daquela substancialidade e densidade do ser. Para responder a essa necessidade não deve a filosofia descerrar a substância e elevá-la à consciência-de-si, nem reconduzir a consciência caótica à ordem pensada e à simplicidade do conceito. Deve, ao contrário, misturar as especificações do pensamento, reprimir o conceito que distingue e instituir o sentimento da essência para produzir não tanto a intelecção quanto a edificação. O Belo, o Sagrado, o Eterno, a Religião e o Amor são as iguarias que se exigem para despertar o prazer de provar. O apoio e a difusão progressiva da riqueza da substância devem ser buscados não no conceito mas no êxtase, não na necessidade da coisa que procede friamente, mas no fervido entusiasmo.⁷⁵

A crítica à atitude que visa a intuição do Absoluto se dá porque ela quer restituir o que perdeu a qualquer custo, e ainda lamenta essa perda ao invés de refletir sobre o que aconteceu

might be, of something that would be itself neither “nature” nor “freedom.” The Romantics of Jena took that seriously and tried to show that it was through diverse acts of imagination, especially those involved in art of all sorts, that we get at what the “whole” of reality is really like, and not through the further systematization of Kantian philosophy, as Reinhold and Fichte had tried to do. In particular, they objected to what they saw as the overly abstract nature of systematic philosophy and to its pretensions to encompass all that ultimately mattered in life. We orient ourselves in the world through a kind of pre-reflective grasp of the whole, and this pre-reflective grasp is never susceptible to full systematization and articulation; we get a better sense of it from the poets and musicians rather than the systematic philosophers. It was in the hands of Hegel’s old friend, Schelling, that this version of Romanticism became unified with a magisterial systematic philosophy; the unity of Romanticism and system propelled Schelling into the first ranks of intellectuals in Germany.” PINKARD, 2018, p. XV.

⁷³ “[...] pode ainda parece que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja contudo um objeto adequado para a consideração científica autêntica. Pois a beleza artística se apresenta ao sentido, à sensação [Empfindung], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico.” HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, Volume I*. São Paulo: Edusp, 2015., p.30.

⁷⁴ HEGEL, 1974, p. 14.

⁷⁵ HEGEL, 1974, p.14.

e compreender o atual momento do Espírito. É como se Hegel dissesse que a filosofia estaria sendo usada para tentar restituir um momento anterior ao invés de ser uma busca de conhecimento e compreensão desse estado atual. Parece que ela nega elaborar essa perda, fazer seu luto, e nesse estado de melancolia exige a restituição de um objeto perdido. O Espírito quer uma forma rápida de se *elevantar* novamente, mas sem o trabalho de compreender essa dessubstancialização e de se conhecer no movimento do conceito. No fim, parece uma negação do seu estado, uma recusa da mudança que ocorreu e uma tentativa de retorno para algo que já não é mais possível.

Para conseguir tal feito, Hegel diz que essa filosofia quer reprimir o conceito e usar o Belo, o Sagrado, o Eterno, a Religião e o Amor como *iguarias* para buscar a substância. Interessante notar como Hegel vai tentar realizar na *Fenomenologia* justamente o movimento contrário disso que ele está criticando: todas essas *iscas* serão trazidas para o movimento de aparição da verdade e serão temas das figuras do Espírito na obra. Elas fazem parte do próprio movimento de aparição do Espírito, ou seja, são inerentes ao devir da verdade, e não instrumentos para serem usados em vista de atingir o Absoluto. Dito de outro modo, essas figuras são, de certa forma, constituintes do próprio Absoluto, e naquela filosofia elas estariam em uma posição menor, como *iscas*, para um objetivo considerado maior.

Acredito que um grande incômodo de Hegel com essa postura intuitiva é que ela se comporta tal como *discursos proféticos* [*prophetische Reden*] que só podem ser acessados por aqueles que seriam capazes de intuir o divino. Por isso ele diz que esse discurso “facilmente achará modo de fantasiar alguma coisa para si e de gloriar-se do seu achado.”⁷⁶ Ao tomar a verdade como contrária ao conceito, ela deve permanecer na chave da incompreensão e da indeterminação; mas esse é justamente o papel que a filosofia *não* deve se colocar, como veremos mais adiante. Há uma arbitrariedade nesse modo intuitivo que leva a um obscurecimento do Absoluto, e não na sua compreensão – que é o objetivo da ciência.

Nessa segunda parte, a outra figura de crítica da modernidade não aparece tão explicitamente, mas fica claro como ela, em oposição à essa atitude intuitiva, aceita essa retenção na sensibilidade e acredita que o campo empírico é o devido lugar da ciência. Mas esse ponto só será mais bem desenvolvido em outro momento do prefácio. Na parte V, que a meu ver vai do §48 até o §66, Hegel faz uma extensa crítica do que ele chama de *formalismo do idealismo da sua época*, que tem Kant como seu maior representante, e que estaria aterrada no imediatamente sensível.

⁷⁶ HEGEL, 1974, p.15

Essa relação entre as outras filosofias e o que Hegel propõe como seu sistema é muito mais debatida em comentários da obra. Porém, Hegel também traz à tona, de forma nada lateral, aquele segundo aspecto, que é importante para qualquer pessoa que tome a filosofia como uma *atividade teórica* séria, a saber: como estabelecer qualquer relação entre a filosofia e os *outros*, que não participam diretamente dela? Talvez um dos maiores paradoxos da filosofia seja que ela reflita incessantemente sobre os objetos mais caros da nossa existência e os aborde com profundidade de diferentes maneiras, em ramificações infindas, mas muitas vezes parece totalmente distante da maior parte dos indivíduos. Seria, pois, a filosofia uma atividade de poucos? Alguns teriam talento, outros até seriam grandes gênios, e por isso ela seria inalcançável para a maior parte das pessoas? Acredito que Hegel se posiciona nesse prefácio de forma totalmente contrária a esse pensamento, repudiando enfaticamente essas posturas de ruptura entre a filosofia e o indivíduo particular. Entendo que essa é uma das grandes diferenças entre a introdução e o prefácio, já que isso só é formulado nesse segundo texto e me parece um dos pontos nucleares da *Fenomenologia*.

Esse aspecto começa a ser desenvolvido na terceira parte⁷⁷ do prefácio, que é a parte central para o que proponho mostrar aqui. Depois de dizer que a sua época é marcada pelo surgimento de um novo tempo, Hegel diz que falta a esse mundo novo, como a um recém-nascido, uma efetividade acabada. “O primeiro surgir é, inicialmente, a imediatidade ou o conceito daquele mundo novo. Assim como um edifício não está pronto quando foram postos seus alicerces, o conceito do todo que se conseguiu alcançar não é ainda o próprio todo.”⁷⁸ O conceito do todo é como um fundamento, uma semente, que ainda precisa se determinar ou se desenvolver, e isso só pode ocorrer com muito esforço.

O começo do novo Espírito é o produto de um amplo revolvimento de variadas formas de cultura [*Bildungsformen*], o preço de um caminho extremamente intrincado e, igualmente, de muito trabalho e esforço. Esse começo é o todo que retorna a si mesmo a partir da sua sucessão como da sua extensão, e é o conceito simples, que se tornou tal, desse todo. Mas a efetividade desse simples todo consiste no fato de que aquelas figuras, que se tornaram momentos, novamente se desenvolvem, mas no seu novo elemento, e se dão uma figuração de acordo com o sentido que se vinha formando.⁷⁹

⁷⁷ Parte 3- §11-§35: Nascimento de um novo período ou mundo novo; o *conceito do todo* é diferente do *todo*; Diferença entre um saber esotérico e exotérico, e a necessidade do segundo; O conceito precisa se determinar para que ele deixe de ser propriedade de poucos e seja de fato inteligível, para que todos possam ter acesso; Crítica de um absoluto monocromático, que é aplicado a tudo, como uma fórmula; Apresentação do verdadeiro como substância viva ou sujeito que está em automovimento; A consequência é que o saber só é efetivo como ciência ou sistema; Relação entre consciência não científica e ciência; Indivíduo particular e universal; natureza da cientificidade.

⁷⁸ HEGEL, 1974, p.16.

⁷⁹ HEGEL, 1974, p. 12.

O começo é uma espécie de retorno de toda a formação ou cultura [*Bildung*] do todo, a partir das suas figuras, mas que irão aparecer agora de uma nova forma. Esse parece ser um ponto crucial da *Fenomenologia*, e é aqui que se esbarra o limite da analogia com o ciclo da planta citado anteriormente. Todas as figuras da obra fazem parte desse processo de formação do todo, mas é como se agora elas fossem reinterpretadas: a mesma figura aparece de uma outra maneira, à luz desse novo tempo revolucionário, que é um período de ruptura com o que até então se dava.

Porém, um segundo sentido da palavra revolução⁸⁰, que vem da astronomia, indica um movimento que *traz de volta* alguma coisa, ou seja, que retorna para um ponto. De acordo com esse trecho acima, parece que Hegel está assumindo esses dois sentidos contraditórios de revolução: ruptura e retorno. Mas como que uma mudança brusca é, ao mesmo tempo, algo que retorna para algum lugar? Uma possível forma de pensar nessas duas ações aparentemente inconciliáveis se dando ao mesmo tempo é que a necessidade de um *retorno* ocorre porque todas as figuras precisam voltar para o início do processo para poderem ser *transformadas*, como se elas retornassem para o início de uma nova fase de determinação. É como se a consciência fosse realizar uma releitura de toda a sua formação, mas uma releitura que, tal como nos sugere Woolf, vai *quebrar* tanto o sujeito que realiza a experiência como o objeto de experiência.

Para que essa ruptura ocorra ela precisa compreender isso que ainda é muito sem concretude no seu início. A consciência parece ter uma espécie de nostalgia em relação àquele mundo anterior, porque, segundo Hegel, ele ainda lhe “está presente na recordação”⁸¹. A forma e o conteúdo dessa nova figura ainda não estão aprimorados, o que quer dizer que esse início é ainda muito abstrato. A consciência se acostumou a se locomover no que ela tomava como verdadeiro e que perdeu lugar para esse mundo novo que aparece. Algo que havia sido naturalizado está desmoronando e a consciência recorda com um certo apego o saber anterior, porque de alguma forma era uma segurança que lhe acolhia.

Sem essa elaboração a ciência carece de inteligibilidade universal, e tem a aparência de ser a propriedade esotérica de alguns poucos; propriedade esotérica, pois ela está presente apenas no seu conceito ou no seu interior; e de alguns poucos, pois sua aparição ainda não difundida torna singular a sua existência. Somente o que é totalmente determinado é também exotérico, é compreensível, capaz de ser ensinado e de tornar-se propriedade de todos. A forma inteligível da ciência é o caminho para ela oferecido a todos e tornado igual para todos. E a justa exigência da consciência que se aproxima da ciência é chegar ao saber racional por meio do entendimento. Com efeito, o entendimento é o pensar, o puro Eu em geral, e o inteligível é o já conhecido

⁸⁰ *Revolutio* em latim, que vem de *Revolvare*, que significa *trazer de volta*.

⁸¹ HEGEL., 1974, p. 16.

e o que é comum à ciência e à consciência não-científica, por meio do qual essa consciência pode penetrar imediatamente na ciência.⁸²

Essa inteligibilidade se dá pela falta de determinação ou elaboração do conceito, e cria a aparência da ciência ser *esotérica*, que é aquele tipo de saber hermético e fechado para poucos, como se só um grupo limitado fosse capaz de compreendê-lo – tal como a intuição intelectual do Absoluto. Porém, isso é mera *aparência*, o que significa que a ciência deve vir-a-ser, e com isso se tornar *exotérica*, que é o que pode ser compreendido por todos, que se faz inteligível. A ciência não é algo que deve permanecer restrito a alguns, mas se exteriorizar, e para isso ela precisa se desenvolver e se determinar.

Hegel já antecipa aqui algo que vai ser mais desenvolvido em outro momento do prefácio, que é essa *justa exigência* da consciência não-científica em relação à ciência, já que a consciência quer chegar ao saber racional através do entendimento, que é o pensar. Importante perceber como Hegel está pensando a filosofia na sua relação com a consciência não-científica, e como todo o trabalho de aparição ou *Fenomenologia do Espírito* implica na inteligibilidade da ciência, que está apenas no seu começo. De certa forma, é como se Hegel nos propusesse uma espécie de tarefa, que é exteriorizar cada vez mais algo que ainda está muito abstrato por estar no seu início, que é a própria obra.

Antes de explorar mais detidamente a relação entre a consciência não-científica e a ciência, Hegel primeiro vai transpor tudo o que ele vem desenvolvendo até aqui em uma ideia que é ponto de inflexão da sua filosofia: o verdadeiro [*das Wahre*] deve ser exprimido e apreendido não apenas como substância [*Substanz*], mas também como sujeito [*Subjekt*]. Em seguida, ele expõe o que a noção ordinária de substancialidade implica: ela “contém em si tanto o universal, ou a imediatidade do próprio saber, quanto o que é ser ou imediatidade para o saber.”⁸³ Assim, a substancialidade contém em si duas formas de imediatez: do *saber em si e para o saber*. Isso significa que essa noção comum de substância não apresenta conflito entre a coisa mesma e o saber da coisa; ele é imediato e por isto sem possibilidade de mediação. Aquilo que a substância é e o *saber* que ela tem disso não muda, o que implica uma imobilidade na sua forma e no seu conteúdo – ela não está sujeita à mudança.

Ao dizer que a substância é, ao mesmo tempo, sujeito, Hegel está inserindo na substância o caráter performático da atividade, que vai ser capaz de colocar a substância em movimento e a alavancar de uma suposta correspondência imóvel entre *ser e saber desse ser*. Assim, se antes poderíamos pensar que a substância estava morta, porque só não se transforma

⁸² HEGEL, 1974, p. 16 e 17.

⁸³ HEGEL, 1974, p. 18.

o que não tem vida, agora Hegel está apresentando uma substância que é viva [*lebendige Substanz*], que é sujeito.

A substância vivente é também o ser que na verdade é *sujeito* ou, o que dá no mesmo, é verdadeiramente efetivo somente na medida em que é o movimento do pôr-se-a-si-mesma, ou é a mediação consigo mesma do tornar-se outra. Como sujeito, ela é a pura *simples negatividade* e, justamente por isso, é a cisão do simples ou a duplicação que se opõe que é novamente a negação dessa diversidade indiferente e do seu oposto. O verdadeiro é unicamente essa diversidade que se reinstaura ou a reflexão em si mesmo no ser-outro. Não é uma *unidade original* enquanto tal, ou imediata enquanto tal. É o devir de si mesmo, o círculo que pressupõe seu fim como seu alvo, tem esse fim como princípio e é efetivo somente por meio da sua realização e do seu fim.⁸⁴

A descrição dessa substância viva sugere que, sendo ela *simplesmente pura negatividade* [*reine einfache Negativität*], ela é, por isso, *impura* e está na contramão da noção comum de substância, porque não é tranquila e nem está em harmonia consigo mesma. É uma vida que se desenvolve no embate com a diferença, com seu ser-outro [*Anderssein*]. Fica claro como a restauração dessa cisão se dá com a reflexão em si mesmo no seu ser-Outro; mas que cisão é essa? Ela parece ser justamente a quebra, a diferença entre o sujeito e o que aparece para ele mesmo como oposição de si. É a partir da reflexão sobre essa diferença que a substância *se torna outra* [*Sichanderswerdens*], ganha uma nova versão de si mesma. E o que seria esse *ser-outro*? A princípio, parece que ele pertence à própria consciência, como se esse *outro* fosse as diferenças dadas no próprio ser. Porém, poderíamos pensar que desenvolver a capacidade de se enxergar em algo outro dentro de si mesmo, nessa negatividade, possibilita enxergar o outro fora do seu-ser como também pertencente a si? É como se dentro do sujeito houvesse um *outro* que é ele mesmo, mas que também pode existir como *outro* fora dele. Esse movimento de reflexão sobre o *outro* dentro de *nós* remete ao conceito de Espírito que já foi apresentado anteriormente: um *eu que é nós*, um *nós que é eu*. Isso sugere uma dualidade nesse outro: o outro que está dentro de nós e o outro exterior, que, de alguma forma, também somos nós. Somos vários dentro de nós mesmos e estamos em um constante movimento de pôr-se-a-si-mesmo que, ao que tudo indica, é ao mesmo tempo um tornar-se outro.

A meu ver, os significados de *outro* são importantes quando pensamos na obra de arte, já que o objeto artístico é a exteiorização daquilo que é interior e que possui, ao mesmo tempo, um conteúdo da efetividade. Isso implica que, talvez, esse objeto funcione para a consciência como algo que é ela mesma e que simultaneamente é outro em relação a ela; e que para o público em geral funcione como um outro que existe dentro dele mesmo. Mas isso ainda está muito abstrato e será mais bem trabalhado adiante na nossa pesquisa.

⁸⁴ HEGEL, 1974., p. 19.

Em relação à imagem do círculo [*der Kreis*] que aparece para retratar o verdadeiro, ao mesmo tempo que ela traduz o sentido de movimento da substância viva, parece remeter também a algo que sempre vai e volta para o mesmo lugar. Assim, um movimento circular não é propriamente, ao menos no seu sentido comum, um movimento criativo, e quando queremos dizer para uma pessoa que ela não está saindo do lugar com o que está falando ou fazendo dizemos que ela está *andando em círculos*. Hegel realiza diversas metáforas de circularidade ao longo do prefácio que indicam que o começo do todo é algo ainda muito abstrato, e esse movimento reflexivo é capaz de pouco a pouco concretizar isso que já estava desde o início como fundamento. Por este motivo é uma volta a esse começo, mas cada vez mais elaborado.

Diante disto, podemos propor algumas questões, como: se o princípio do todo já está presente desde o início, não seria um movimento que só realiza o que já estava previsto? O movimento do conceito é a determinação de algo que não pode ser mudado? Em suma, seria possível falar propriamente em revolução, no seu sentido de ruptura, se o processo já parece inteiramente previsível, tal como o *embrião de um ser humano*⁸⁵? Essas questões não são fáceis de responder e precisam ser muito bem desenvolvidas, mas queria apenas indicar brevemente uma possibilidade de resposta, que aparece quase no final dessa quarta parte do prefácio, no parágrafo 32⁸⁶. Hegel fala que um círculo que é *fechado em si mesmo* e que *conserva seus momentos*, ou seja, que não sofre alterações – é uma relação não-surpreendente [*nicht verwundersame Verhältnis*]. Esta imediatez consigo mesmo não é capaz de *surpreender*, de realizar alguma coisa para além do esperado que pode causar alguma ruptura no círculo. Porém, há algo que está separado desse contorno, que lhe escapa e lhe aparece como um *acidente*. Através da energia do pensar, que é também a força do negativo, esse acidente pode ganhar um *existir próprio* e uma *liberdade à parte*, e com isso se liberar do círculo e criar para além das possibilidades determinadas, tal como em uma revolução. Em consequência, parece que é totalmente possível pensar em Hegel a *criação* no sentido mais forte do termo, como o surgimento do que não estava previamente estabelecido.

A relação entre ciência e a consciência não-científica aparece logo depois de Hegel apresentar o verdadeiro como sujeito ou substância viva, e há um forte motivo para isso. Até então vimos como a ciência deve ser exotérica, mas a noção do verdadeiro como *sujeito* permite entender como a ciência aparece como um outro para a consciência, e vice-versa.

⁸⁵ “Se o embrião é, sem dúvida, homem em si, no entanto ele não o é para si.” HEGEL, 1974, p.20.

⁸⁶ “O círculo, que fechado em si repousa e retém como substância seus momentos, é a relação imediata e portanto nada maravilhosa. Mas o fato de que, separado de seu contorno, o acidental como tal- o que está vinculado, o que só é efetivo em sua conexão com outra coisa- ganhe um ser-ai próprio e uma liberdade à parte, eis aí a força portentosa do negativo: é a energia do pensar, do puro Eu.” HEGEL, 2002, p. 41.

O puro reconhecer-se-a-si-mesmo no absoluto ser-outro, esse éter como tal, é o fundamento e o terreno da ciência ou o saber em geral. O começo da filosofia faz a pressuposição ou a exigência de que a consciência se encontre nesse elemento. Mas esse elemento recebe sua perfeição e sua própria translucidez somente por meio do movimento do seu devir. É a pura espiritualidade como o universal que possui o modo da simples imediatidade; esse simples quando tem, como tal, a existência, é o terreno, o pensamento que é somente no Espírito. Sendo esse elemento, essa imediatidade do espírito, o elemento substancial em geral do Espírito, é a essencialidade transfigurada, a reflexão que é simples, a imediatidade como tal para si, o ser que é a reflexão em si mesma. Da sua parte, a ciência exige da consciência-de-si que ela se tenha elevado até esse éter para que possa viver com ela e nela, de fato viva. Inversamente, o indivíduo tem o direito de exigir que a ciência lhe forneça ao menos a escada para alcançar esse ponto de vista e o mostre imanente nele mesmo. Seu direito funda-se na absoluta autonomia que sabe possuir em cada figura do seu saber. Em qualquer delas, com efeito, seja ou não reconhecida pela ciência, e qualquer que seja o conteúdo, o indivíduo é a forma absoluta, isto é, a certeza imediata de si mesmo ou, se se prefere essa expressão, é o ser incondicionado.⁸⁷

Esse terreno do reconhecer-se-a-si-mesmo no absoluto ser-outro é a figura da consciência-de-si. Para que a filosofia possa aparecer é preciso que ela esteja nesse estágio de reflexão entre sujeito e objeto, que é a capacidade de se reconhecer naquilo que lhe aparece como *o absoluto ser-outro*, que parece o mesmo que dizer como *o mais distante e diferente*. Isso insere a consciência no movimento filosófico, que é o movimento de ser arrancado do próprio lugar a partir do negativo (ou do acidente) e ter a consciência de que esse outro me pertence. Isto significa que ele não é mais um completo diferente e desconhecido como nas outras figuras anteriores à consciência-de-si⁸⁸. Mas, como diz Hegel, isso é só o *começo da filosofia*, e ela vai se desenvolver e se aperfeiçoar ao longo do seu devir [*Werden*], até chegar nisso que ele nomeia de *simples*, que é o terreno do Espírito.

O espiritual “é a essência ou existente para-si que se relaciona e é determinado, o ser-outro e ser-para-si- e que nessa determinidade ou no seu ser-fora-de-si permanece em si mesmo. Em suma, é em si e para si.”⁸⁹ Entendo que isso aponta para a compreensão do Espírito como o ser fora de si que permanece em si; como a incorporação do outro dentro mim, ou melhor, como o outro é o próprio si mesmo. O espiritual parece ser o esmagamento da pureza do eu, porque é o *eu* agora híbrido com o *outro*. A princípio o espírito é em-si e para-si *para nós*, que Hegel entende como espectadores do percurso do saber. Mas na medida em que ele é para-si também *para-si mesmo* temos o autoproduzir-se ou puro conceito, e nos deparamos com a ciência. A ciência é o espírito que se sabe como espírito, é quando o espírito ganha consciência sobre si mesmo.

⁸⁷ HEGEL, 1974, p. 22.

⁸⁸ Hegel inicia o capítulo sobre a consciência-de-si da seguinte forma: “Nos modos precedentes da certeza, o verdadeiro é para a consciência algo outro que ela mesma.” HEGEL, 2002, p. 135.

⁸⁹ HEGEL, 1974, p.22.

Ao mesmo tempo, podemos notar como a figura do *outro* desaparece no conceito de Espírito, porque Hegel fala de um *eu que é nós*, e um *nós que é eu*. É como se a concretização do Espírito superasse o *outro*, que é tão importante ao longo do processo fenomenológico. Uma hipótese para o suposto desaparecimento do *outro* é que em última instância ele não existe. O *outro* é uma abstração, uma falta de clareza da consciência sobre o mundo, porque a efetividade mais acabada é esse *eu que é nós*, e isso significa que não existe um *eu* separado de um *outro*. Dito de outro modo, talvez a *Fenomenologia* esteja tentando nos mostrar que não há o *eu* e o *outro*, porque somos sempre muitos *outros* ao mesmo tempo, e por isso essa existência simultânea da primeira pessoa do singular com a primeira pessoa do plural na figura do Espírito. Quando a consciência-de-si percebe isso ela passa a ser Espírito, e esse estágio é *simples*, porque a consciência não está mais cindida entre um *eu* e um *outro*. Somente agora, depois de um longo processo de mediação entre *si mesmo* e o *outro*, que a consciência atinge essa *simplicidade*. Podemos nos perguntar se esse *simples* é uma espécie de apaziguamento ou tranquilidade do Espírito, tal como aquela unidade almejada pela concepção comum de substância. Porém, caso isso seja verdade, a diferença é que aqui ela não se dá de forma imediata, mas só aparece como resultado de um processo.

Como podemos ver na citação acima, há uma obrigação mútua entre ciência e indivíduo: por um lado, a ciência exige [*verlangt*] da consciência-de-si, ou do indivíduo, que ele se eleve até o Espírito para chegar nela, mas o indivíduo também tem o direito de reivindicar [*zu fordern*] que a ciência lhe forneça ao menos a escada, ou seja, a forma pela qual ele possa se elevar a esse ponto de vista. Dizer que a ciência deve mostrar ao indivíduo um ponto de vista que é *imanente nele mesmo* seria o mesmo que Sócrates faz quando desenha linhas e quadrados na areia para mostrar ao escravo de Mênon⁹⁰ que os conhecimentos da geometria já estavam dentro dele e que ele precisaria apenas recordá-los? Acredito que essa ideia é em alguma medida coerente com a proposta da *Fenomenologia*, mas precisa ser tomada com cuidado. Isso porque Hegel diz que ele está *observando*⁹¹ a linguagem da consciência, mostrando como ela opera, e com isso a apreensão da ciência seria a compreensão de um funcionamento imanente à toda consciência que precisamos colocar em marcha, por mais que o seu fundamento já esteja presente em todos nós. Isso não quer dizer que tudo esteja dado e que precisa apenas ser

⁹⁰ PLATÃO. *Mênon*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

⁹¹“Torna-se supérflua, por conseguinte, uma intervenção da nossa parte, desde que o conceito e o objeto, a medida e a coisa a ser examinada, estão presentes na consciência mesma. Mas, não somente por esse lado a fadiga da comparação entre ambos e o exame propriamente dito nos são poupados. Como a consciência se examina a si mesma, também deste ponto de vista apenas nos resta o puro observar.” HEGEL, 1974, p. 54.

rememorado em nós, ou resgatado para a nossa memória, mas apenas que a inserção neste processo é uma real possibilidade de toda consciência de si.

Esse direito do indivíduo parece fundar-se no fato de que ele sabe que as figuras do saber que ele possui independem da ciência, e por isso ele tem o direito de questionar por que agora ela lhe seria necessária, já que antes ele nunca precisou dela para saber alguma coisa. Sendo ele o ser *incondicionado*, ele não foi condicionado por ela, ou seja, não foi a ciência que lhe forneceu suas condições do saber, e por isso ele não aceita facilmente um saber científico. Isto significa que o indivíduo não pode simplesmente se subjugar a algo que lhe parece totalmente exterior.

Se o ponto de vista da consciência, qual seja, o de saber as coisas objetivas em oposição a si mesma, e o de saber a si mesma em oposição às coisas objetivas, vale para a ciência como o outro- como o que é a consciência que se sabe encerrada em si mesma ou, mais ainda, como a perda do Espírito-, para a consciência, ao contrário, o elemento da ciência vale como o longínquo além, no qual ela não mais se possui a si mesma. Aos olhos do outro, cada um desses dois lados tem a aparência de ser o inverso da verdade. O fato de que a consciência natural possa confiar imediatamente na ciência é uma tentativa, que alguma vez ela faz, de caminhar de cabeça para baixo. A obrigação de assumir essa posição insólita e de nela movimentar-se é uma violência que a consciência é levada a se impor, sem preparação e sem necessidade. [...]Ou ainda, tendo a consciência-de-si imediata na certeza de si mesma a certeza da sua efetividade, a ciência, que tem esse princípio fora de si, traz a forma da inefetividade. Ela deve (a ciência), por conseguinte, unir consigo esse elemento ou, melhor ainda, mostrar como e por que ele lhe pertence. Carecendo de tal efetividade, a ciência é apenas o conteúdo, como o em-si, o fim que inicialmente é ainda algo interior ou que inicialmente não é como Espírito mas somente como substância espiritual. Esse em si deve exteriorizar-se e tornar-se para si mesmo, o que significa apenas que ele deve pôr a consciência-de-si como uma consigo.⁹²

Hegel explicita aqui qual é o ponto de vista da consciência e da ciência, e porque uma se incomoda com a outra. Em relação à consciência, seu saber das coisas objetivas é tomado como um externo em oposição a si, e isso significa que ela se vê apartada das coisas objetivas. Já o ponto de vista da ciência é justamente a junção do outro, e por isso ela não pode tomá-lo como algo que não lhe pertence. É como se a ciência compreendesse a consciência como uma figura demasiadamente autocentrada, ensimesmada; e a consciência enxerga a ciência como aquilo lhe é distante e que não faz parte dela, como algo deslocado da existência efetiva. Hegel aponta que cada uma acha que a outra é o *não-verdadeiro*, e que a consciência até tenta confiar imediatamente na ciência, que é uma forma de autoridade, mas sem de fato compreendê-la. Porém, esse *caminhar de cabeça baixa* é uma submissão violenta que não pode ser sustentada por muito tempo.

⁹² HEGEL, 1974, p.22 e 23.

A consciência-de-si acredita que a efetividade está na certeza que ela tem de si mesma e por isso é dever da ciência mostrar *como e por que* isso que ela acredita ser somente dela na verdade não é, pois lhe pertence. Esse pertencimento se dá porque a ciência nada mais é do que o resultado de todo o processo de formação da consciência. Por esse motivo que temos essa relação de independência entre elas: o saber da consciência pertence à ciência, e esta, de certa forma, depende da consciência, porque a consciência participa da elaboração do saber.

A ciência *deve unir consigo* esse elemento da consciência-de-si, pois sem essa união ela é apenas conteúdo (em-si), o que talvez signifique que ela é apenas teoria sem alcance na prática, e por isso é inefetiva. A exteriorização desse em-si ocorre ao colocar a substância espiritual nas engrenagens da dialética, que significa que ela deve ser também para-si e não apenas em-si. Em suma, deve deixar de ser pura abstração e realizar a sua essência, que é trazer a consciência-de-si como *una consigo* e concretizar a proposta de exoterização da filosofia.

A presente *Fenomenologia* do Espírito apresenta esse devir da *ciência em geral* ou do *saber*. O saber, tal como é de início, ou o Espírito imediato, é o que é privado de espírito, a consciência sensível. Para tornar-se propriamente saber, ou para produzir o elemento da ciência que é o seu conceito puro, o saber deve percorrer trabalhosamente um longo caminho. Esse devir, tal como se mostrará no seu conteúdo e nas figuras que nele se apresentam, não será o que se representa primeiramente como sendo a introdução da consciência não-científica à ciência. Será outrossim algo diferente da fundamentação da ciência. Acima de tudo, será diferente do entusiasmo que começa com o saber absoluto já imediatamente, como que desferindo um tiro de pistola, e se considera desobrigado com respeito a outros pontos de vista, declarando nada querer saber acerca deles.⁹³

A *Fenomenologia* não trata apenas do Absoluto, ela vai abarcar todas as figuras da consciência, desde as primeiras configurações da consciência tidas como não-científicas, fundamentais para a própria formação da ciência, até chegar nas figuras do Espírito. Começar da consciência-de-si seria pensar a filosofia do ponto de vista da crítica formulada no início do prefácio, que entende que ela está desvinculada de todo o resto, existe por si mesma e garante sua verdade independente de qualquer coisa.

Porém, isso não se dá como se apenas a consciência devesse se elevar à ciência. Há também uma tarefa da filosofia diante da consciência não-científica, que implica no próprio desenvolvimento da filosofia. Dito de outro modo, acredito que Hegel nos mostra que a filosofia só se realiza quando ela consegue incorporar a consciência não-científica junto a si. Não há ciência em outros termos – ela só é possível mediante esse desdobramento, que não pode ocorrer sem confronto. Isso porque há um abismo entre os dois lados, uma distância que pode

⁹³ HEGEL, 1974, p.27.

parecer, de fato, inconciliável, e por isso alguns acreditam que deveríamos nos voltar *apenas para aquilo que há de mais elevado*. Hegel retrata essa postura de modo bastante irônico, como se o absoluto fosse um local de acesso imediato, que não tem nenhuma relação com todo o processo de formação da história do Espírito.

Parece-me que esse percurso apresentado por Hegel vai contra uma ideia que vemos comumente ser defendida sobre a filosofia alemã na época do idealismo, que seria aquela que acredita que o pensamento filosófico estaria acima do tempo histórico daquele momento; como se a Alemanha estivesse atrasada na prática política, mas avançada na teoria. Entendo que Hegel está mostrando justamente o contrário. A filosofia está muito longe de se realizar e a *Fenomenologia* está só começando seu caminho como ciência. Com isso devemos pensar, como Hegel diz acima, que ele está apresentando uma fundamentação muito diferente do que tomamos comumente como ciência ou filosofia, já que não se trata simplesmente de sistemas fechados que não se comunicam nem entre si e nem com o que podemos chamar de consciência não-científica.

Na conclusão do prefácio⁹⁴, Hegel retoma algo que aparece muito ao longo do texto, que é a necessidade de um esforço de aprendizagem e de exercício no estudo da filosofia. Isso pode parecer um tanto banal, e até mesmo pedante por parte do autor, mas essa insistência é para deixar claro que o esforço filosófico é aquele do trabalho do conceito, e por isso nem está restrito a suposto gênios, e nem é *qualquer coisa* que todos estariam imediatamente aptos a realizar. Mas é, na verdade, um trabalho rigoroso contingente de *toda* consciência-de-si “por meio do qual o Espírito alcança o saber”⁹⁵.

O termo *obra de arte* [*Kunstwerk*], que não está em nenhum momento anterior do prefácio, aparece de uma forma bem curiosa nessa conclusão, e em uma primeira leitura pode até passar despercebida a sua importância, já que Hegel se refere ao diálogo *Parmênides*, de Platão. Porém, exatamente por Hegel atribuir à uma obra filosófica o termo *obra de arte* que essa passagem é tão intrigante. Depois de dizer que, da sua parte, está colocando “no automovimento do conceito a própria razão de existir da ciência”⁹⁶, Hegel acrescenta que sabe como isso vai contra o senso comum do seu tempo. Mas o que parece ser sua esperança, e isso não deixa de ser um pouco melancólico, é que já houve em outra época os chamados *tempos de entusiasmo* [*Zeiten der Schwärmerei*] nos quais:

⁹⁴ Parte VI: §67-§72.

⁹⁵ HEGEL., 1974., p.43.

⁹⁶ HEGEL, 1974., p.44.

[...] a filosofia aristotélica foi apreciada em razão da sua profundidade especulativa, e o Parmênides de Platão, sem dúvida a mais perfeita obra de arte da *dialética* antiga, foi tido como verdadeiro desvelamento e como *expressão positiva da vida divina* e nos quais, mesmo em meio às turvas produções do êxtase, esse êxtase mal compreendido não deveria ser, na realidade, senão o *conceito puro*.⁹⁷

Assim, aquilo que costumeiramente se atribui apenas aos *Cursos de Estética* de Hegel, que são bem posteriores à *Fenomenologia*, que é a compreensão da obra de arte como uma das formas de aparecer do divino ou do Absoluto, já está, ainda que muito sucintamente, elaborado aqui no prefácio e vai aparecer de modo mais desenvolvido na sessão da *Arte-Religião*. Hegel nomeia de *obra de arte* aquilo que ele entende como a expressão da vida divina [*Ausdruck des göttlichen Lebens*], que nada mais é do que o conceito puro [*der reine Begriff*], que é o que possibilita o aparecimento da ciência através do movimento dialético ou especulativo.

⁹⁷ HEGEL, 1974, p.44.

Capítulo 2: Arte, religião e filosofia

2.1 Relação e Diferença: Os *Cursos de Estética* e a *Fenomenologia do Espírito*

Antes de tratar propriamente do lugar da arte na *Fenomenologia do Espírito*, eu gostaria de trazer algumas formulações a respeito da relação entre a *arte*, a religião e a filosofia nos *Cursos de Estética*⁹⁸, de Hegel, tendo em vista suas aproximações, diferenças e entrelaçamentos. Por mais que este texto seja posterior à *Fenomenologia* e fazer esse salto no tempo agora seja um pouco anti-intuitivo, eu acredito que a *Estética* possa nos ajudar a compreender o motivo pelo qual Hegel retrata a arte dentro da figura da *Arte-Religião* na FE, ou ao menos indicar algumas hipóteses de interpretação. Isso porque ao mesmo tempo em que Hegel deixa explícito logo na introdução da *Estética* qual seria a diferença entre as formas da arte, da religião e da filosofia, há ao longo do texto certas articulações entre as três que indicam que a separação entre elas nem sempre é tão óbvia.

Há muitos pontos de comunicação entre as duas obras, e articular a *Estética* e a *Fenomenologia* pode ser bastante relevante para a compreensão de ambas. Porém, sendo textos que se separam por pelo menos 13 anos, seria no mínimo problemático defender que não houve nenhuma mudança nesse período por parte do autor na sua filosofia. Mas o *tempo* de um pensamento atravessa as noções comuns de linearidade, de forma que o mais longínquo não significa, necessariamente, o mais bem desenvolvido, que superaria aquilo que veio antes. Há um entrelaçamento entre esses tempos distintos que pode ser investigado de um modo desvinculado de uma concepção comum de desenvolvimento. Além disso, há uma certa relação de dependência, complementariedade e conflito entre as duas obras, de forma que podemos melhor compreender a *Estética* pela FE, em relação ao método dialético e a proposta de filosofia de Hegel, e a FE pela *Estética*, sobretudo no que concerne a aparição de uma *Arte-Religião* na obra.

Robert Pippin, no artigo *The absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics*⁹⁹, defende que a filosofia da arte de Hegel é dependente, acima de tudo, da sua teoria do espírito. A mesma ideia aparece em Robert Wicks, no texto *Hegel's aesthetics: An overview*:

Hegel compôs a sua teoria da arte e da beleza como um movimento dentro da sua ampla teoria metafísica. Seguindo as convenções interpretativas da época, ele assumiu tacitamente que os seus leitores veriam a sua teoria estética como parte desta sinfonia metafísica maior - como um reflexo e extensão da sua concepção de um universo

⁹⁸ Eu vou trabalhar aqui apenas com os *Cursos de Estética*, de Hegel editadas por Heinrich Gustav Hotho (1842). Optei por não realizar uma análise comparativa entre as diferentes versões editadas por outros alunos dos cursos do filósofo, porque não me pareceu relevante para o objetivo desse trabalho.

⁹⁹ PIPPIN, Robert. *The absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics* in *The Cambridge companion to Hegel*. Edited by Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

dinâmico, mas essencialmente racional e harmonioso. Embora sistemática, a estética de Hegel não é autossuficiente e depende enormemente dos pressupostos da sua perspectiva idealista.¹⁰⁰

Tendo a discordar de Wicks a respeito da afirmação de que a filosofia de Hegel pode ser chamada de um *universo harmonioso*, como se não houvesse nenhuma descontinuidade ou contradição entre as suas partes e tudo fizesse parte de um sistema impecável e sem problemas interiores. Até mesmo Hegel tinha dificuldade em *encaixar a Fenomenologia do Espírito* no restante do seu sistema, e a ideia de que há uma dialética que opera sempre igual, sem modificações e divergências, me parece anti-hegeliana, além de insustentável. Entretanto, concordo com o autor quando ele diz que a filosofia da arte de Hegel não seria autônoma, e que teríamos que compreendê-la dentro da sua teoria metafísica. A *Estética* está cheia de pressupostos em relação à teoria do espírito hegeliana, e a FE é uma excelente obra para nos inserirmos no movimento proposto na filosofia da arte. Mas não só. O fato da *Fenomenologia* nos apresentar um percurso de necessidade que constitui a aparição do Espírito e a arte ocupar um lugar na obra que vai além da sua aparição como figura, pois está imbricada na própria forma como se dá a exposição do conceito, faz com que as relações entre a *Estética* e a FE sejam, no mínimo, intrigantes.

Pippin, no seu interessante artigo *The status of literature in Hegel's Phenomenology of spirit*, vai mais longe e defende que as discussões sobre a *dispensabilidade* da arte na modernidade, que aparecem na *Estética*, e a dispensabilidade da *Fenomenologia*, no sistema hegeliano, estão profundamente conectadas. Sendo a FE uma obra que parece precisar da literatura e da poesia para se desenvolver, se a arte *perde* seu lugar de importância e sai de cena na modernidade, a *Fenomenologia* também ficaria fora de lugar.

Conforme foi dito na introdução, uma possível tese de investigação é que um potente contra-argumento à tese hegeliana de que apenas a filosofia seria capaz de apresentar o conceito no seu modo mais elevado, através do puro pensar, tenha sido produzido pelo próprio Hegel na *Fenomenologia do Espírito*. Isso porque estamos diante de uma obra que a todo tempo se desenvolve em um método bastante imagético e sensível, que se desenvolve através de obras literárias e que termina a exposição sobre o espírito absoluto com um poema. Diante disso, podemos de início colocar algumas questões que serão trabalhadas nesse capítulo: Será que a diferença estabelecida na teoria é, de fato, clara? As três formas não se confundem em alguns momentos? Essa aparente *confusão* entre elas é desejável ou é algo que escapa ao próprio

¹⁰⁰ WICKS, Robert. *Hegel's aesthetics: An overview in The Cambridge companion to Hegel*. Edited by Frederick C. Beiser. Cambridge : Cambridge University Press, 2005, p. 348. Tradução nossa.

sistema? Houve uma tentativa de separação que se mostrou impossível ao longo do desenvolvimento do conceito? Veremos nesse capítulo como a poesia, por exemplo, desafia a separação entre a arte, a religião e a filosofia. Sendo ela uma *representação sensível*, a poesia não corresponde mais exatamente à definição de bela arte que aparece na *Estética*, por isso ela é responsável por *ultrapassar* a própria arte, e com isso fica um pouco fora de lugar dentro dessa divisão entre as três Formas.

2.2 Cursos de Estética: arte em ascensão, arte em queda

2.2.1 A tensão entre arte e ciência

Na introdução dos seus *Cursos de Estética*, Hegel se esforça em defender uma abordagem científica ou filosófica da arte. A estratégia argumentativa do autor é de início apresentar duas possíveis objeções contra este tratamento científico que ele pretende realizar e, em seguida, responder a elas. Hegel atribui essas objeções a escritos franceses antigos sobre o belo e às belas artes sem explicitar exatamente quais textos são esses, mas sabemos como Charles Batteux e Diderot tiveram enorme influência na formulação da filosofia da arte na Alemanha no século XIX¹⁰¹. Vou expor esse caminho brevemente, porque a maneira como Hegel se posiciona frente a essas objeções é determinante para a relação que ele vai estabelecer entre a arte, a religião e a filosofia.

A primeira objeção sustenta que não faria sentido um tratamento científico da arte, e Hegel a apresenta a partir de dois aspectos. O primeiro é aquele que defende que a arte serve, sobretudo, para adornar ambientes e para nos distrair das coisas realmente sérias e importantes da vida. Essa parte da objeção é formulada por Hegel da seguinte forma:

Pois o belo e a arte passam como um *genius* amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor que o próprio mal.¹⁰²

Há nessa visão da arte uma ideia de *leveza*, como se ela exercesse o papel de nos distrair de assuntos penosos ou de evitar que o mal se instaure quando estamos ociosos. *Se cabeça vazia é oficina do diabo*, a arte evita esse esvaziamento ao nos ocupar com toda as suas *formas*

¹⁰¹ Os textos “As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio”, de Charles Batteux, e “Tratado sobre o belo”, de Diderot, são exemplos desses textos influentes. Na apresentação da edição brasileira do livro de Batteux, fica claro como ainda que esses autores tenham sido bastante criticados por Goethe e outros alemães da época, “muitos dos impulsos dessa mesma geração só puderam se afirmar graças ao seu gesto, mesmo enquanto reação e oposição.” BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009.

¹⁰² HEGEL, 2015, p.29.

*agradáveis*¹⁰³. Ela cumpriria um papel decorativo nas nossas relações e nos ambientes, além de nos distrair das seriedades e das obrigações da vida ordinária, que nos deixaria tão carregados. Nitidamente a arte ocupa aqui um papel absolutamente secundário, porque não aparece como protagonista de uma esfera mais elevada da nossa existência. Além disso, a arte seria *amiga e serena*, o que indica que ela não nos perturba ou nos modifica de alguma forma, mas é a reafirmação de uma parte da vida que nos aparece de forma pacífica.

“Por isso, pode parecer inadequado e pedante querer tratar com seriedade científica aquilo que não possui por si só uma natureza séria. Em todo caso, segundo tal visão, a arte aparece como algo *supérfluo* [...]”¹⁰⁴ Assim, esse argumento que defende a arte como algo que deve ser *leve*, e por isso distante do científico, aponta na verdade para uma fraqueza da arte, já que ela nos é apenas subserviente e pode ser dispensada. Nesse raciocínio a arte não tem uma existência autossuficiente, mas existe apenas para nos causar alguma espécie de aprazimento. A utilidade dela é bem determinada: a arte serve para nos divertir e nos desviar do enfrentamento dos aspectos mais penosos da nossa existência.

O segundo aspecto é que na tentativa de defenderem a arte desta visão acima, como algo que não é apenas luxo, mas sim necessário, tentou-se fazer dela algo que *sirva* não *apenas* à sensibilidade, mas também à razão. A arte seria uma espécie de mediadora entre a razão e a sensibilidade (que estão sempre em oposição), uma vez que, ao mesmo tempo em que traria ócio e frivolidade, também *serviria* a fins sérios. Segundo Hegel, na intenção de elevar o lugar da arte, essa posição a coloca agora presa e servil tanto às leviandades como aos chamados *fins sérios*. E mesmo aqui ela ainda estaria em oposição a uma investigação científica, porque “parece que sempre permanecerá prejudicial para a arte o fato de necessitar da ilusão [*Täuschung*], mesmo que de fato se submeta a fins sérios e produza efeitos sérios. Pois o belo possui sua vida na *aparência*.”¹⁰⁵ Não seria possível que algo que se apresente por intermédio de ilusões possa de fato nos propiciar algo genuinamente verdadeiro, pois as palavras *verdade* e *ilusão* são, nesta visão, por natureza contrárias. A ilusão nos afasta da verdade, nos dissuade do real, e por isso está em oposição com uma investigação científica, que visa justamente obter resultados verdadeiros sobre os objetos da realidade.

A segunda objeção é aquela que defende que “embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja, contudo, um objeto *adequado* para a consideração científica *autêntica*. Pois a beleza artística se apresenta ao sentido, à sensação [*Empfindung*], à intuição e

¹⁰³ HEGEL, 2015, p.29.

¹⁰⁴ HEGEL, 2015, p.30.

¹⁰⁵ HEGEL, 2015, p.30.

à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento”¹⁰⁶, e por isso deve ser apreendida por um órgão distinto do pensamento científico. Essa objeção defende que até podemos tentar pensar sobre a arte, mas ela é em sua essência avessa ao pensar, porque se apresenta nestes órgãos que estão separados da razão. É como se ao pensarmos sobre a arte estivéssemos na verdade nos privando de experimentar a beleza artística nestes outros âmbitos que ela melhor se revela. Além disso, o pensamento científico é diretamente associado com regras e leis internas, enquanto a arte é justamente a ausência de rigor. Ela é uma atividade livre e criativa que está distante das amarras da frieza científica.

Em relação à primeira objeção, Hegel responde que se de fato tomarmos a arte como aquilo que está a serviço da diversão, do entretenimento ou mesmo da razão, como um objeto que compõe ambientes, torna nossa vida mais agradável e ainda pode travar algum compromisso mais *sério*, então de fato ela é contrária a uma investigação científica. Isso porque esse tipo de arte que está na chave da servidão, isto é, que serve a essas determinações, não é objeto da sua filosofia da arte. O que será examinado aqui na *Estética* é a *arte livre*¹⁰⁷, e isso significa que tanto os seus fins como os seus meios não estão a serviço ou determinados por nada externo à própria arte.

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir *o divino [das Göttliche]*, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito.
108

Hegel traz aqui ao menos três colocações que são centrais para a sua filosofia da arte: a arte tem uma tarefa, que é tornar consciente e exprimir essas verdades do espírito; apenas a arte livre pode realizar essa tarefa, então ela não pode estar sob a determinação de nenhuma esfera exterior; a arte, a religião e a filosofia são três formas distintas de expor o mesmo conteúdo, que é o divino ou o absoluto. Logo em seguida, Hegel diz que a peculiaridade da arte em relação às outras figuras é que ela expõe *sensivelmente* o que é superior, e por isso aproxima essa verdade da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e das sensações. A arte é uma espécie de elo ou ponte entre o suprassensível e a exterioridade, porque ela apresenta sensivelmente a “liberdade infinita do pensamento conceitual”¹⁰⁹. Mais a frente veremos como esse é, ao mesmo tempo, a virtude e o limite dessa Forma. A melhor exposição desse infinito, que é o pensamento

¹⁰⁶ HEGEL, 2015., p.30.

¹⁰⁷ Examinei o que Hegel entende por *arte livre* e como a finalidade da arte deve ser o próprio conceito científico no seguinte artigo: CARDOSO, Natália Acurcio. *Arte e verdade- entre o filósofo e o pintor*. Revista Prometheus. Vol 11, n 31, 2019.

¹⁰⁸ HEGEL, 2015, p.32.

¹⁰⁹ HEGEL, 2015, p.33.

conceitual, não vai ser através da arte, mas sim da filosofia, que tem a vantagem de não precisar de um meio sensível para aparecer, já que ela é apenas *puro pensar*; mas ainda precisamos entender o que isso significa.

Em relação à tentativa de deslegitimar a arte ao dizer que ela é apenas *mera aparência* ou *ilusão*, Hegel diz que “esta objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” [*Nichtseinsollende*]. No entanto, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schien und erschien*] [...]”¹¹⁰ Hegel nos mostra que há um outro sentido na *aparência* que escapa ao seu significado mais imediato: *aparecer* é um movimento necessário para o devir da essência. Isso significa que algo só pode *ser* ao efetivamente *aparecer*, e a arte realiza essa aparição na sensibilidade.

Além disto, ao nomear esta aparição artística de ilusão, subentende-se que o que está presente no cotidiano é o verdadeiro real, e que a arte encena uma outra realidade, que seria falsa. Porém, a filosofia hegeliana opera em oposição a esse entendimento: o verdadeiro efetivo é o espiritual e só pode aparecer através da arte, da religião e da filosofia.

Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana.¹¹¹

Hegel defende que a maior ilusão é, na verdade, o real ordinário, e que a arte é uma forma de desmascarar que aquilo que tomamos como o mais verdadeiro possível é apenas uma contingência em erro. Isso significa que há uma necessidade nestas outras formas de aparições espirituais, porque o que se apresenta comumente a nós não passa de uma ilusão passageira. O cotidiano sim é a *mera aparência*, que não detém a densidade de conteúdo da essência efetiva.

Em relação à segunda objeção, que a arte até poderia oferecer reflexões filosóficas, mas não científicas, Hegel ressalta que o problema aqui é entender que a filosofia está em oposição à ciência. Para o autor, independente da concepção que temos de filosofia, o filosofar é completamente inseparável da cientificidade. Essa é uma marca muito forte do pensamento hegeliano, presente em praticamente todos os seus escritos, desde a *Fenomenologia do Espírito*. O argumento que ele apresenta vai ao encontro de todo o movimento que está sendo desempenhado na FE: ciência é o nome que atribuímos a um sistema de necessidades que não está submetido a algum princípio ou instrumento externo a si mesmo, mas apenas ao seu próprio

¹¹⁰ HEGEL, 2015, p.33

¹¹¹ HEGEL, 2015, p.33.

desenvolvimento. “A filosofia deve desenvolver e demonstrar seu objeto segundo sua própria natureza interior. Somente esta explicação constitui em geral a cientificidade de uma consideração.”¹¹² Hegel assume uma concepção de ciência que diverge do seu sentido comum, que é aquele de uma atividade executada a partir de um método estabelecido pelas chamadas ciências naturais. Ele defende que *Ciência* ou *filosofia* é o nome que se dá para o movimento de determinação do conceito, que é teórico e prático, e que está em busca de uma verdade que seria superior àquela do mundo fenomênico e, inclusive, até mesmo em oposição a ele. É como se a filosofia hegeliana estivesse propondo que a tarefa da arte, da filosofia e da religião fosse fazer *aparecer* uma efetividade que não coincide com o nosso cotidiano, e assim nos mostrar como a nossa ilusão é acreditar que este mundo ordinário é o único mundo possível.

A defesa de que a arte estaria em oposição com um método sério e rigoroso nos faz colocar em questão o que significa a palavra *rigor*. Mesmo no campo da filosofia vemos essa palavra ser utilizada com muita frequência, como se ela fosse auto-evidente e estivesse necessariamente associada com uma espécie de superioridade intelectual. É comum que, ao reivindicar para si o lugar de detentor do saber, os acadêmicos digam que é necessário exercer o *rigor* exegético, como o único método capaz de nos propiciar uma verdadeira experiência com os textos filosóficos. Mas esses mesmos intelectuais raramente se dão ao trabalho de explicar o que seria, afinal, esse rigor que eles tanto falam, como se a própria palavra, por ter uma afinidade com *fins sérios* e voltados para uma *rigidez* disciplinar, já indicasse o que um estudo rigoroso realmente significa.

Hegel talvez esteja justamente apresentando uma outra interpretação possível da palavra *rigor*, que está em oposição com aquela que os cientistas convencionais reivindicam para a sua atividade e que os faz acreditarem que a arte só poderia representar a sua total oposição. Há um rigor no processo de aparição da arte, mas não aquele de cálculos matemáticos e de fórmulas aplicadas nas experiências de laboratório. Podemos pensar em uma espécie de *rigor de artista* que não está em oposição ao sentimento, à imaginação e à intuição – que são os terrenos da arte. No prefácio da obra *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel defende que *pensar* é muito amplo e não se resume às reflexões do entendimento, porque sentir e intuir também são formas de pensar.¹¹³ Mas é esse mesmo filósofo que estabelece uma relação tensa com o terreno

¹¹² HEGEL, 2015, p.36.

¹¹³ HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas. Vol. I.* São Paulo: Loyola, 1995., p.42.

da paixão e racista com culturas que seriam, na sua opinião, *excessivamente sensíveis*¹¹⁴, o que torna o terreno da sensibilidade um assunto cheio de arestas na filosofia hegeliana.

Hegel traz algo muito suspeito¹¹⁵ na continuação da resposta da segunda objeção: a necessidade está ligada ao conteúdo, porque a arte é este esforço de apresentar as verdades do espírito, e por isso “não pode vagar ao sabor de uma fantasia selvagem e desenfreada.”¹¹⁶ Difícil saber ao certo o sentido disso, já que Hegel não explora essa imagem e não é óbvio o que seria essa fantasia que está interdita por ser incapaz de produzir um conteúdo genuinamente artístico. Mas, diferente do conteúdo, a forma toca “as raias da contingência”¹¹⁷. Isto significa que a maneira pela qual a aparição vai se dar não é limitada em alguma figuração específica e pode ocorrer em diferentes formatos artísticos; ou seja, ela é múltipla. Porém, um pouco adiante no texto, Hegel pondera que, por mais que as formas sejam variáveis e inesgotáveis, isto não quer dizer que ela esteja entregue ao mero acaso. “Nem toda figuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los, e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta.”¹¹⁸ Aparentemente, há uma certa primazia do conteúdo em relação à forma, porque é a forma que se adapta ao conteúdo e que deve acompanhá-lo. Em consequência, ela parece ser livre dentro dos limites colocados por ele.

2.2.2 Depois da arte

Há, no entanto, uma outra face desta relação entre forma e conteúdo que será abordada aqui no início da *Estética* e que compõe o diagnóstico sobre a situação da arte na modernidade realizado por Hegel, que ficou posteriormente conhecido como *fim da arte*. Ao mesmo tempo

¹¹⁴ Hegel se utiliza de uma argumentação muito baseada em uma oposição entre racionalidade e sensibilidade para excluir do movimento do espírito e, conseqüentemente, da história da humanidade, os povos africanos e os nativos da América nos seus cursos de *Filosofia da História*. Segundo Hegel, não haveria na África nada que se assemelhe ao humano [TWA 12: 122], e ele descreve as danças e os rituais que seriam encontrados lá como algo grotesco [GW 27, 3: 841] e que não ressoa na sua compreensão de cultura. Essas asserções problemáticas e racistas que Hegel faz sobre a África é investigada por alguns autores, como Robert Bernasconi, no seu texto *Hegel at the Court of the Ashanti*.

¹¹⁵ Suspeito porque Hegel usa o termo “selvagem” para se referir aos africanos em vários momentos da sua *Filosofia da História*, como na seguinte passagem: “O preto, como já foi dito, representa a pessoa natural em toda a sua selvajaria e indisciplina; é preciso abstrair-se de toda reverência e eticidade, do que se chama sentimento, se se deseja compreendê-lo corretamente: não há nada neste tipo que ressoe o humano”. [TWA 12: 122] Tradução nossa. Assim, sabemos como esse termo normalmente vem carregado de um sentido muito problemático quando utilizado por muitos filósofos europeus, e as representações sensíveis que aconteciam no território africano não eram consideradas efetivamente artísticas para Hegel, e sim “selvageria”. Desse modo, por mais que ele não explique o termo “selvagem” aqui nessa passagem da *estética*, o modo como ele utiliza esse termo na sua *Filosofia da História* é explicitamente problemático, como na citação acima referida.

¹¹⁶ HEGEL, 2015, p.37.

¹¹⁷ HEGEL, 2015, p.36.

¹¹⁸ HEGEL, 2015, p.37.

em que a forma é variável na medida das possibilidades de aparição do conteúdo, ela também exerce uma limitação para o conteúdo espiritual, porque, como já foi adiantado, o estágio mais superior da verdade não pode aparecer na sensibilidade.

Ao atribuirmos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo.¹¹⁹

Após Hegel criticar a maneira como a arte normalmente é tratada através daquelas duas objeções, e assumi-la como uma autêntica aparição da verdade, ele bruscamente a rebaixa de posição. Podemos depreender deste trecho que esses círculos e estágios da verdade representam camadas do absoluto, e a arte torna evidente uma camada que seria mais superficial. Tudo se passa como se a arte tivesse sempre a limitação da sua própria forma. Isso porque ao depender da sensibilidade para aparecer, ela deixa de ser capaz de apresentar o estágio mais elevado da verdade, pois existiria um grau do conteúdo que não pode ser apresentado sensivelmente. A sensibilidade é uma espécie de impedimento da arte para nos mostrar a verdade – e com isso já podemos prever como o puro pensar estará livre desse meio e por esse motivo poderá nos apresentar o absoluto de uma maneira mais profunda.

Esse parece um ponto muito interessante a ser explorado em Hegel. Porque, afinal, essa inferioridade da sensibilidade? Seria uma herança platônica, já que o *puro pensar*, tal como o *mundo das ideias*, seria mais elevado do que o campo sensível? Mesmo que seja, o que legitima essa hierarquia entre sensível e não-sensível? E ainda, como podemos pensar, por exemplo, a poesia e a literatura dentro dessa limitação da forma, já que elas não precisam de material sensível, como uma escultura, e se aproximam da maneira de aparecer da filosofia? Por fim, o que é exatamente um pensar *puro* e como haveria um pensamento que não carrega nenhum traço de sensibilidade? Que tipo de pureza é essa que a filosofia teria e que a colocaria acima da arte? Veremos como Hegel retrata a poesia como um tipo de arte mais elevada do que as outras determinações particulares e a insere em uma linha tênue dentro da própria forma da Arte, como algo que em um certo sentido lhe escapa.

Ainda neste trecho, Hegel indica que os deuses gregos se satisfaziam plenamente nas obras de arte, porque eles podiam ser configurados sensivelmente sem uma perda do seu

¹¹⁹ HEGEL, 2015, p.34.

significado. Já a religião cristã parece mais arisca ao sensível, porque ela não pode ser inteiramente captada pela representação sensível. Para entender melhor isso que Hegel está dizendo, pode ser interessante pensarmos sobre os seguintes trechos do final da introdução da *Estética*:

O deus grego não é abstrato, mas individual, e está próximo da forma natural; o deus Cristão também é uma personalidade concreta e isso enquanto pura espiritualidade, e deve ser sabido no espírito como *espírito*. Seu elemento de existência é, assim, essencialmente o saber interior e não a forma exterior natural, por meio da qual ele apenas de modo incompleto é passível de exposição, mas não segundo toda a profundidade de seu conceito.¹²⁰

É por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus *como espírito* e não como espírito individual e particular, mas como *absoluto*, no *espírito* e na verdade – recua da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo. Do mesmo modo, a unidade da natureza humana e divina é algo sabido e apenas por meio do saber *espiritual* e no espírito é uma unidade realizada. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre desta existência imediata que deve ser estabelecida, superada e refletida negativamente na unidade espiritual.¹²¹

É como se o deus grego *coubesse* no sensível, se ajeitasse bem na exterioridade, porque ele não tem nenhuma abstração ao ser determinado sensivelmente. Isso significa que ele aparece de forma plena nessa realização exterior. Esse não é o caso do deus cristão que, por mais que também se determine humanamente na forma de Cristo, essa é apenas *uma* aparição sua, porque ele é também espírito. Somente nessa forma espiritual ele é concreto, e isso significa que é onde ele melhor se realiza e pode ser devidamente conhecido. É no saber *interior* que ele se adequa, porque a forma exterior parece não dar conta da complexidade do deus cristão. Independente do significado que podemos atribuir a deus no cristianismo, podemos ver como em Hegel ele é, sobretudo, interno ao sujeito, e não algo que lhe é exterior.

E é a partir desta limitação apresentada acima, de que somente um certo estágio do conteúdo pode aparecer na forma artística, que Hegel vai elaborar o diagnóstico que se popularizou como o *fim da arte* – por mais que ele não seja elaborado nesses termos pelo autor:

Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito da nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte.¹²²

¹²⁰ HEGEL, 2015, p.88.

¹²¹ HEGEL, 2015, p. 94 e 95.

¹²² HEGEL, 2015, p.34.

Podemos nos perguntar se este trecho está em dissonância com o argumento apresentando anteriormente, porque ele pode nos gerar a seguinte dúvida: este ultrapassamento da arte pelo espírito do mundo atual se dá por uma limitação da forma da própria arte, como uma consequência necessária do movimento do absoluto, que precisa de outro meio para aparecer na sua profundidade, ou não é mais possível que a arte constitua esse modo mais alto do absoluto de se tornar consciente por uma mudança no nosso comportamento diante da arte? Talvez as duas possibilidades sejam válidas e constituam o diagnóstico conjuntamente. Uma maneira de estabelecer a confluência de ambas é pensar que a arte era *suficiente* para os antigos em mais de um sentido. No primeiro sentido, o estágio que o espírito se encontrava fazia com que a obra de arte fosse suficiente para a camada então existente da verdade aparecer. Ou seja, essas camadas da verdade aparecem conforme um certo movimento espiritual, e *até então* a arte era capaz de traduzir esse estágio da verdade de maneira adequada. Os gregos se contentavam com aquela aparição do divino no exterior porque ela era correspondente ao nível de desenvolvimento espiritual de então, mas a modernidade não se satisfaz mais na sensibilidade terrena e precisa voltar para dentro de si. A outra maneira de entender essa suficiência é que os antigos valorizavam e se relacionavam com a arte de uma maneira muito distinta da modernidade, e a obra era capaz de satisfazer suas mais altas necessidades porque eles a tomavam como algo mais essencial do que os modernos o fazem.

No fim, me parece que os dois argumentos convergem, mas o segundo argumento vai além de uma consequência do motivo da forma que está sendo apresentado por Hegel e aponta para uma mudança de atitude controversa dos modernos diante desse desenvolvimento espiritual. A convergência se dá porque, por um lado, o fato de a arte não ser capaz de traduzir a verdade no seu estágio mais elevado fez com que o comportamento dos modernos em relação a ela se alterasse. Não *veneramos* e *adoramos* as obras porque carecemos de um outro meio para satisfazer as nossas necessidades. Isto significa que *agora* a aparência sensível que a obra de arte nos proporciona da verdade é pouco, não nos satisfaz plenamente, como satisfazia os antigos. Porém, como veremos mais adiante, Hegel também faz uma crítica ao espectador moderno, que é incapaz de se relacionar com a obra como os antigos o faziam porque ele não consegue enxergar para além dos seus próprios julgamentos e reflexões, e acredito que este ponto pode ser lido como uma consequência negativa desse movimento que está sendo realizado pelo espírito, que ficou demasiadamente subjetivista e afundado no seu ponto de vista crítico.

Isto que estou defendendo pode ficar mais claro quando refletirmos a respeito do motivo pela qual Hegel diz, ainda na citação acima, que o estágio anterior foi *ultrapassado*. Entendo

que há uma ambivalência neste termo: um primeiro sentido do termo seria positivo, já que o movimento espiritual se desenvolveu e precisamos agora de uma forma mais elevada, e *ultrapassar* aqui poderia ser lido como avançar ou se desenvolver; mas há um segundo sentido que é negativo, porque na medida em que a arte nos provoca uma impressão de natureza reflexiva nós também nos deslocamos dela, como se tivéssemos nos tornado incapazes de a experienciar naquilo que ela apresenta.

A chamada cultura da reflexão ou do entendimento tomou esse espaço, em detrimento da *contemplação*, que era a relação que os antigos estabeleciam com a arte. Por isso é importante entender que Hegel está também dizendo que não somos mais *capazes* de *simplesmente contemplarmos* a obra de arte bela. É preciso que nos relacionemos com ela de outra forma, e isso acabou por tirá-la de um patamar superior que ela exercia em outros povos, que era uma espécie de *culto* ao belo. Tudo se passa como se esse *sobrepujar* indicasse que a reflexão, de tanto tentar compreender a arte, desvendá-la, acaba por elevar-se a ela, no sentido de afastar-se da obra de arte bela. Agora a reflexão aparece como uma *forma de pensar* necessária para interceptar nossa relação com a obra de arte, diferente de antigamente, quando a contemplação era o bastante. Por que de alguma forma a contemplação, que parece ser algo mais passivo, tem um ganho diante deste comportamento reflexivo, que faz do sujeito um espectador mais ativo? Como foi falado anteriormente, a crítica à reflexão aparece porque ela é uma espécie de crivo para julgar a obra de arte; a validade da arte estaria fora dela e se encontraria no próprio sujeito. O pensamento e a reflexão aparecem como recursos de domínio da arte. Eles seriam os mecanismos que atendem a necessidade dessa *comprovação diferente*, que parece ser *diferente* da obra mesma; isto é, exterior a ela. O sujeito moderno está muito autocentrado nos seus próprios julgamentos e não consegue se relacionar com a arte sem fazer uso daquilo que já carrega dentro de si. Isso vai ao encontro de algo que apareceu no primeiro capítulo desta pesquisa, quando Hegel comenta no prefácio da FE que o mero julgar e o comportamento reflexivo são incapazes de sair de si e entrar na coisa mesma.

Hegel apresenta rapidamente duas possibilidades que poderiam ser a causa dessa mudança de comportamento em relação à obra de arte:

Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte; ou podemos lamentar a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, que não permite que o animo aprisionado a interesses mesquinhos possa libertar-se para os fins superiores da arte.¹²³

¹²³ HEGEL, 2015, p. 34, 35.

Nessas duas hipóteses apresentadas por Hegel o espectador parece não levar a arte mais tão a sério como antigamente e respeitar a sua autonomia. Onde o ser humano coloca sua própria força, seu lugar de luta, está transferido para interesses pessoais ou nesses interesses mesquinhos. Há uma espécie de bloqueio do espectador diante da obra de arte, que parece não deixar ou suportar que ela protagonize algo diante dele – ainda mais quando ela parece confrontar certos interesses e objetivos consagrados. O sujeito se comporta não apenas de maneira ativa diante da arte (o que poderia ser positivo por um lado), mas aniquilando-a. Ele a submete às suas reflexões, e a deixa de lado quando ela não atende as suas expectativas. Esses interesses mesquinhos do presente não se permitiriam libertar para os fins superiores da arte.

Um pouco mais adiante, Hegel diz que esse comportamento é contrário ao interesse artístico bem como à produção de obras, pois ali é exigida uma *vitalidade*. Essa palavra parece ser chave em toda a passagem, pois o que a modernidade estaria fazendo ao se colocar diante da obra como um sujeito pronto, que tem todos os mecanismos para julgá-la, é imobilizando a experiência estética e se afastando da arte. É uma perda de movimento, de vida- *não há vitalidade*. A universalidade não pode determinar o particular dessa forma unilateral, porque assim não há diálogo, já que o sujeito sempre aparece com as mesmas regras diante de qualquer coisa que lhe for apresentada – o que prejudica a liberdade da obra de arte.

Hegel defende que agora, mais do que nunca, se faz necessário uma ciência do belo, como se essa fosse uma alternativa segura para que possamos continuar nos envolvendo com a obra de arte de alguma forma, já que “o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte.”¹²⁴ Pensar a arte filosoficamente não se fez sempre necessário no percurso do espírito, mas se abriu agora, e por isso Hegel diz que a arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento, para que ela seja conhecida cientificamente. Em consequência, ele escreve a sua presente filosofia da arte.

“Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava internamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião.”¹²⁵ O que significa dizer que havia uma satisfação associada à arte *no tocante à religião*? Conforme veremos adiante, uma das características da religião é a prática da devoção. É como se na antiguidade o que era tido como objeto de devoção fosse oferecido pela arte, de forma que ela proporcionava uma satisfação que a transcendia, pois havia uma relação religiosa

¹²⁴ HEGEL, 2015, p. 35.

¹²⁵ HEGEL, 2015, p. 35.

com o objeto artístico. Hegel utiliza um vocabulário de cunho religioso para se referir à arte, como *adoração*, *devoção*, *culto*. Isso sugere que a separação entre arte e religião não era tão clara, já que uma Forma estava diretamente conectada com a outra; e isso parece diretamente relacionado com o termo *Arte-Religião* na *Fenomenologia*.

Mas qual é, afinal, essa necessidade do espírito moderno? Tudo parece estar relacionado ao advento do cristianismo, que precisa romper com o culto ao elemento meramente sensível e se voltar para essa contemplação do pensamento. É como se o sujeito moderno só pudesse contemplar o absoluto ou deus dentro dele mesmo, do seu próprio pensar, e não no mundo sensível. A necessidade do sujeito moderno não seria mais de cultivar e, de certo modo, aceitar a representação sensível do divino como a mais apropriada, mas de refletir sobre ele. Talvez o meio material condense o absoluto em uma aparição um pouco estagnada, e apenas o puro pensar seria capaz de se relacionar com esse absoluto hegeliano, que parece um divino em movimento, que precisa de algo fluído para se concretizar – e por isso a ausência de matéria. Assim, se o verdadeiro na filosofia de Hegel está em movimento, como vimos na primeira parte dessa pesquisa, a representação sensível poderia estagná-lo em uma dada forma.

Hegel parece tratar isso como um processo *natural*, como se em todo povo, no progresso da formação cultural, sempre surgisse um momento no qual a arte aponta para além de si mesma. O motivo é que seria sentida a necessidade de que a representação da verdade saia do elemento sensível e seja reconduzida para a interioridade do ânimo e do pensamento. A meu ver, esse pensamento implica em uma associação entre *desenvolvimento* e *interioridade*, e, por que não, entre *primitivismo* e *sensibilidade*. Já podemos prever como os povos muito ligados a elementos sensíveis estariam, nessa perspectiva hegeliana, não só mais afastados da forma mais profunda da verdade como do próprio desenvolvimento artístico. Este assunto não será abordado de maneira detalhada na nossa pesquisa, mas a arte simbólica tem como seu tipo fundamental a arquitetura, como as pirâmides egípcias, e por ser muito presa à materialidade é a forma de arte menos elevada.¹²⁶

Acredito que essa passagem a seguir ilustra bem o estágio de afastamento da arte da modernidade, que Hegel quer retratar:

Deste modo, o *depois* da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade. [...] Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas

¹²⁶ “Posto que neste material e Formas o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Idéia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte simbólica.” HEGEL., 2015, p. 97.

de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.¹²⁷

Hegel não está dizendo que a arte chegou ao seu fim, e inclusive mantém a esperança de que ela progrida e se consuma cada vez mais. Mas a sua Forma perdeu o lugar de importância de antes, e por isso o momento atual ultrapassou o belo; estamos localizados *depois da arte* [*nach der Kunst*]. Há algo na sensibilidade que faz com que não seja possível que o saber se apresente na sua Forma mais sofisticada e estaríamos em busca do espírito na sua forma mais elevada, que é a do puro pensar.

2.2.3 Libertação da arte ou poesia

Há um trajeto necessário e fundado no próprio conceito para que o espírito, enquanto ser artístico, chegue ao *verdadeiro conceito de sua essência absoluta*.¹²⁸ Ele possui, de acordo com Hegel, dois aspectos: o primeiro é que ele é “propriamente espiritual e universal, na medida em que se configura artisticamente a série de determinadas concepções de mundo, tidas como a consciência determinada, mas abrangendo o natural, o humano e o divino”¹²⁹; e em segundo lugar, “este desenvolvimento artístico interior deve dar a si existência [*Existenz*] imediata e presença [*Dasein*] sensível, e os modos determinados da existência artística [*Kunst-dasein*] sensível são propriamente uma totalidade de diferenças necessárias da arte – *as artes particulares*.”¹³⁰ Esse assunto, que será amplamente investigado por Hegel ao longo dos *Cursos de Estética*, não será desenvolvido aqui de maneira minuciosa. O objetivo é mostrar como esses dois aspectos, que dizem respeito, respectivamente, às Formas de arte e às artes particulares, apontam para uma problematização do lugar da arte na filosofia hegeliana, pois o estabelecimento da finalidade da arte como a aparição do absoluto na sensibilidade fica comprometido com a poesia. Acredito que aqui podemos compreender melhor também o termo *Arte-Religião* na *Fenomenologia*, que parece ser um pouco distinto do que indicamos no item *Depois da arte*.

Em relação às Formas de arte, a primeira delas é a arte simbólica, que é de todas a menos desenvolvida, porque é muito *abstrata* e *unilateral*, e por isso a sua forma é ainda “deficiente e casual”¹³¹. A arte simbólica está associada a uma *aspiração* ao belo, que ainda não conseguiu se concretizar da melhor maneira. Ela é algo que não chegou no devido lugar; que não conseguiu realizar a efetivação do espírito na sensibilidade de uma forma satisfatória. Há aquilo

¹²⁷ HEGEL, 2015 ; pgs.117 e 118.

¹²⁸ HEGEL, 2015, p.88.

¹²⁹ HEGEL, 2015, p.88.

¹³⁰ HEGEL, 2015, p. 88.

¹³¹ HEGEL, 2015, p.91.

que Hegel chama de dupla deficiência na arte simbólica: tanto o conteúdo ainda é muito abstrato, como a forma é inadequada para receber o conteúdo, deixando a Idéia em um estado de *procura* de um devido figurar. Onde a arte simbólica melhor se realiza, aquilo que é seu tipo fundamental, é na arquitetura. Ao associar essa deficiência com a arte oriental, sobretudo aos egípcios, chineses e indianos, fica claro como esse é um assunto que pode ser alvo de muita controvérsia e suspeita em Hegel. Ele caracteriza o panteísmo artístico do oriente como algo que é “bizarro, grotesco e destituído de gosto”¹³², deixando auto evidente o teor problemático das suas afirmações e aparentemente colocando essas páginas entre as piores da sua *Estética*.

A segunda forma de arte é a clássica, e aqui Hegel entende que a dupla deficiência presente na forma anterior foi eliminada. Se a arte simbólica está em um momento pré-artístico, a arte clássica é a “livre e adequada conformação [*Einbildung*] da Idéia na forma que pertence de modo peculiar à própria Idéia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa.”¹³³ Tudo se passa como se aquele instinto de aspiração anterior tivesse progredido e finalmente conquistado o Ideal. Esse é o período da Grécia antiga, tão cara ao Romantismo e ao Idealismo alemão, já que há uma glorificação muito forte por parte de alguns, muitas vezes até um pouco pedante, como se aqui fosse o auge da arte na sua história. Hegel, contudo, não parece tratar esse período de forma nostálgica, tal como outros autores, por exemplo Winkelman, mas sim pensar o sentido da presença da arte naquele momento e como ela retratava a verdade nas suas distintas manifestações. Conforme vimos anteriormente neste trabalho, o deus grego, antropomorfizado, tomou uma configuração concreta nesse momento. Desse modo, é como se o espírito absoluto finalmente tivesse, literalmente, surgido diante dos nossos olhos, sobretudo através das esculturas, que é o tipo fundamental desta Forma de arte. A escultura é, segundo Hegel, a *estátua de deus*. Porém, essa harmonia perfeita entre conteúdo e forma vai ser a responsável pela deficiência dessa forma de arte, porque a espiritualidade ficou muito presa à forma sensível, enquanto o espírito, para ser “pura e simplesmente absoluto e eterno”¹³⁴, precisa se expressar na própria espiritualidade – que não se dá na sensibilidade. Com isso passamos para a próxima Forma de arte: a Romântica. Aqui temos uma arte que está adequada à interioridade subjetiva, e por isso é uma aparição mais complexa e elevada da verdade.

¹³² HEGEL, 2015, p.91.

¹³³ HEGEL, 2015, p.92.

¹³⁴ HEGEL, 2015, p.93.

A Forma de arte romântica é a mais elevada, mas isso não significa que ela seja o *ponto mais alto que a sensibilização da arte possa alcançar*¹³⁵, e essa ambiguidade precisa ser compreendida. Entendo que aqui entramos em um ponto muito complexo em Hegel que, talvez, seja um pouco negligenciado nos estudos da sua *Estética*. Hegel atribui a deficiência da arte clássica à própria arte, que possui uma limitação na sua forma, conforme vimos anteriormente. Vejamos como Hegel aborda esse assunto:

Esta limitação deve ser identificada no fato de que a arte em geral transforma em objeto, numa Forma concreta e *sensível*, o espírito que, segundo o seu conceito, é a universalidade infinita e concreta, e apresenta no clássico a consumada formação unificadora [*Ineinsbildung*] da existência espiritual e sensível como correspondência de ambos. Mas, nesta fusão, o espírito *não* chega de fato à exposição *segundo seu verdadeiro conceito*. Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Idéia que, enquanto interioridade absoluta, não pode se configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir deste princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão. Este conteúdo – para lembrar representações já conhecidas – coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito, à diferença da crença nos deuses dos gregos que constitui o conteúdo essencial e o mais adequado para a arte clássica.¹³⁶

A deficiência da forma de arte clássica se dá pela relação intrínseca que ela mantém com o objeto sensível, através daquela necessidade de efetivação na exterioridade. A forma de arte romântica, que tem como seus tipos fundamentais a pintura, a música e a poesia, exerce uma relação menos dependente com a sensibilidade do que a arte clássica, porque ela não consegue se fazer aparecer de modo totalmente satisfatório no exterior. Isso faz com que ela, assim como na arte simbólica, tenha uma inadequação entre a Ideia e a forma. A diferença é que isso não se dá por uma abstração do conteúdo, mas sim porque ele, de tão desenvolvido, não pode aparecer plenamente no exterior. Conforme vimos anteriormente, essa arte romântica é aquela que está atrelada ao estágio de ultrapassamento da arte da modernidade, justamente porque está conectada com uma interioridade, e não mais com o completo *fora*, como na arte clássica. Assim, enquanto desenvolvimento espiritual a arte romântica é superior, porque o espírito pode ser mais bem conhecido nessa interioridade; mas enquanto arte ela não é a mais adequada, porque se afasta do sensível. Em consequência, estamos agora localizados *depois da arte*.

Antes de se concentrar nas artes particulares, Hegel sintetiza as três Formas de arte da seguinte maneira:

No âmbito análogo da religião, com a qual a arte em seu mais alto grau está em conexão imediata, concebemos a mesma diferença no modo de que para nós, em

¹³⁵ HEGEL, 2015, p. 94.

¹³⁶ HEGEL, 2015, p.94.

primeiro lugar, por um lado, se apresenta a vida terrena e natural em sua finitude; num segundo momento, a consciência transforma *Deus* em objeto, no qual desaparece a diferença entre objetividade e subjetividade; por fim, num terceiro momento, progredimos de Deus enquanto tal para a devoção da *comunidade*, para Deus enquanto ser vivo e presente na consciência.¹³⁷

O que gostaria de chamar a atenção nesta passagem é que, além de Hegel associar o primeiro momento com a arte simbólica, o segundo com a arte clássica e o terceiro com a arte romântica, ele está associando a arte no seu *mais alto grau* com a religião. Parece-me que isso indica que toda arte elevada é uma espécie de *Arte-Religião*, e não apenas a arte clássica, como foi sugerido anteriormente. Desse modo, a diferença é que agora na modernidade a devoção na arte passou para a interioridade, e não mais para o objeto exterior, como na Grécia antiga, e por isso continua sendo uma religião da arte. Porém, a interioridade pode ser mais bem trabalhada pela filosofia do que pela arte, conforme Hegel todo o tempo nos sugere, e por isso a arte perdeu seu lugar de importância.

Podemos pensar que aquela satisfação das necessidades espirituais que antigamente eram encontradas na arte, *pelo menos no tocante à religião*, e que agora não são mais satisfeitas pelo espírito na modernidade, indicam que a arte se libertou não apenas do meio sensível, mas também da própria religião? Essa questão está longe de ser resolvida, mas há um entrelaçamento entre religião e arte estabelecido por Hegel e vista por ele como necessária que parece ter sido rompida no mundo atual¹³⁸.

Em relação aos três estágios da arte romântica, aqui nos interessa pensar que a arte menos ligada à exterioridade, que é a poesia, é a arte mais desenvolvida e, ao mesmo tempo, a mais afastada da própria arte. A poesia é a particularização mais espiritual da forma de arte romântica, porque ela *liberta* a arte do meio sensível. “Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento.”¹³⁹ Tudo se passa como se a poesia colocasse em xeque a própria arte, porque ela está tão desvencilhada do exterior que escapa da definição que Hegel deu de bela arte na *Estética*. Acredito que essa ambiguidade precisa ser explorada em Hegel, porque ela está diretamente associada com as relações de certa forma *confusas* entre arte e filosofia. Afinal, qual seria a diferença dessa prosa do pensamento para o pensar puro?

¹³⁷ HEGEL., 2015, p.97.

¹³⁸ Essa questão é abordada no seguinte artigo: BERTRAM, W. Georg. *The end of art in A companion to Arthur C. Danto*. John Wiley & Sons, 2022.

¹³⁹ HEGEL, 2015, p. 102.

2.2.4 Necessidade e Liberdade

Logo após a introdução da *Estética*, temos a Parte I da obra que se inicia com um texto intitulado “Posição da arte em relação à Efetividade Finita e à Religião e à Filosofia”. Esse texto, que é anterior ao capítulo I, opera como uma espécie de introdução de toda uma sequência que vai constituir a primeira parte da *Estética*. Hegel trata com mais profundidade neste texto aquilo que foi apresentado como sendo a tarefa da arte na introdução geral da obra, que é de ser capaz de transpor o Absoluto ou a ideia para o meio sensível. O autor explicita melhor o que é essa ideia e realiza considerações sobre as implicações que isso acarreta. Fica mais evidente nesse texto a posição da arte diante da filosofia e da religião, e isso nos permite compreender cada vez mais o que a arte representa no sistema hegeliano, quais são suas especificidades e como se dá a relação entre as três Formas.

Depois de Hegel realizar uma espécie de defesa da necessidade de um estudo científico da arte através da filosofia na introdução geral, e refutar objeções que estariam contra esse tipo de abordagem da arte, ele pretende que a Parte I dos *Cursos de Estética* seja *a indicação da posição universal do belo artístico na efetividade geral*, assim como da estética diante de outras disciplinas filosóficas. O objetivo é constituir o ponto de partida de uma verdadeira ciência do belo. Mas de início Hegel retoma o mesmo tipo de objeção que já tinha aparecido na introdução da obra, que é aquela opinião majoritária sobre a impossibilidade de o belo ser apreendido por conceitos – o que sugere que ele é um objeto inapreensível para o pensamento. Hegel mais uma vez responde a essa objeção aqui na primeira parte dizendo que hoje em dia há uma espécie de inversão sobre a ideia de conceito, já que se toma por conceituável a finitude do fenômeno e a contingência temporal, enquanto apenas o verdadeiro é de fato conceituável, pois tem como sua base o conceito absoluto ou a Ideia. Podemos entender por finitude do fenômeno as experiências que podem ser feitas no mundo, por exemplo, através da física, que por meio de um conhecimento empírico consegue formular conceitos sobre a natureza dada. Já a contingência temporal abrange tudo aquilo que é possível, porém indeterminado, no tempo que conhecemos. Em suma, o entendimento parece acreditar que só é possível formular conceitos sobre aquilo que está dado no tempo de forma imediata, e por isso literalmente presente no mundo e passível de ser experimentado.

Hegel coloca o conceito em oposição com as experiências empíricas cotidianas e como algo que não aparece na previsibilidade comum do tempo. O *conceito* é capaz justamente de *gerar* ou *criar* o que até então não está no campo da possibilidade imediata, e por isso foge a essa noção comum de contingência. A base do verdadeiro é a Ideia, e podemos perceber como

ela não pode ser algo pronto, o que traria problemas para uma pesquisa empírica mais tradicional. A Ideia precisa *vir-a-ser*, de forma que, antes que ela apareça de fato, até então a sua possibilidade não é visualizada na contingência temporal.

Costuma-se entender esse conceito que ele está tentando apresentar como uma formulação abstrata e unilateral do entendimento, e por esse motivo não seria possível que o verdadeiro e a beleza fossem levados de forma concreta à consciência. Mas para Hegel trata-se justamente do oposto disso. A beleza não é uma abstração, e sim a maneira adequada da Ideia absoluta aparecer. Ela é justamente a forma pela qual a ideia consegue sair da abstração e se efetivar.

Mas o que seria essa *Ideia absoluta*? Hegel diz que se quisermos indicar de modo breve o que ela é, “devemos dizer que ela é *espírito* e, certamente não o espírito em seu aprisionamento e limitação finitos, mas o espírito *absoluto*, universal e infinito, que a partir de si mesmo determina o que é verdadeiramente o verdadeiro.”¹⁴⁰ A partir desse trecho podemos pensar que o espírito absoluto tem algumas características: ele é infinito, universal e agente determinante da verdade. Ou seja, esse espírito é *ativo*, pois ele determina o verdadeiro e não está aprisionado e nem limitado na finitude.

Depois de um algumas passagens que mostram o percurso de desencantamento da razão com o mundo finito e a sua busca pela infinitude¹⁴¹, Hegel finalmente chega naquilo que ele diz ser o objetivo da introdução dessa parte da obra, que é ter claro qual é o ponto pelo qual devemos começar na filosofia da arte. O ponto é este do absoluto efetivo como espírito e saber de si mesmo. “Pois o belo artístico não é nem a *Ideia lógica*, o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento, nem, ao contrário, a *Ideia natural*, mas pertence ao âmbito *espiritual* sem permanecer preso a conhecimentos e fatos do espírito *finito*. O reino da bela arte é o reino do *espírito absoluto*.”¹⁴² O reino do espírito absoluto não está preso a questões passageiras, meramente terrenas, no qual há uma cisão da consciência, mas sim no plano daquilo que está acima desses conflitos, que é de uma certa forma atemporal. Hegel defende que o fato de as coisas serem assim [que o belo não é nem a ideia lógica e nem a ideia natural] só pode ser indicado aqui na *Estética*, mas que a demonstração científica compete às disciplinas filosóficas precedentes, como a lógica.

A partir deste ponto de vista, que convém à arte em sua dignidade suprema e verdadeira, se esclarece imediatamente que ela se situa no mesmo âmbito ao lado da religião e da filosofia. Em todas as esferas do espírito absoluto, o espírito se desobriga dos limites estreitos de sua existência, na medida em que, a partir das relações

¹⁴⁰ HEGEL, 2015, p.108.

¹⁴¹ HEGEL, 2015, p. 108.

¹⁴² HEGEL, 2015, p. 109.

contingentes de sua mundanidade e do Conteúdo finito de seus fins e interesses, se abre para a consideração e execução de seu ser-em-si-e-para-si.¹⁴³

O seu ser em-si [objeto absoluto do saber] e para-si [saber desse objeto] é o resultado de uma consideração especulativa superior, no qual para ser para-si o saber de si mesmo, o espírito diferencia-se em-si mesmo. Esse é o âmbito da arte, da religião e da filosofia, que Hegel designa de espírito absoluto. Podemos toma-lo como uma espécie de ápice da processualidade do espírito, que já não se prende àquelas questões que não saem nunca de uma constante insatisfação, mas que enfim se volta para a consideração e execução do verdadeiro. Um modo de entender isso é que *considerar* e *executar* indicam que a atividade espiritual se dará na teoria e na prática, porque o espírito considera, mas também executa; é preciso pensar e agir ao mesmo tempo.

Em seguida, Hegel tentará concretizar isso que ele está tentando dizer, ou seja, qual é a situação da arte, seu ponto de partida e sua diferença para uma perspectiva finita.

Se atentarmos para o conteúdo total de nossa existência, encontraremos já em nossa consciência comum a maior multiplicidade de interesses e sua satisfação. Em primeiro lugar, temos o amplo sistema das necessidades físicas, para as quais trabalham os grandes círculos da indústria em sua larga produção e conexão, o comércio, a navegação e as artes técnicas; mais acima está o mundo do direito, das leis, da vida em família, a divisão de classes, todo o âmbito abrangente do Estado; a seguir, a necessidade da religião que se encontra em cada ânimo e se satisfaz na vida religiosa; por fim, a atividade multiplamente dividida e intrincada na ciência, o conjunto dos dados e conhecimentos, que tudo abarca em si mesmo.¹⁴⁴

Essa citação parece muito interessante para a compreensão do texto, já que Hegel estabelecerá a relação entre o mundo objetivo e o absoluto, e a posição da arte diante disso. Ele está fazendo uma separação nesse trecho de quatro âmbitos de interesses que fazem parte do conteúdo da nossa existência: primeiro o sistema das necessidades físicas e das artes técnicas, que abarcam tudo aquilo que nos é mais imediato e que nos atinge cotidianamente, como se alimentar, por exemplo; em segundo o mundo do direito, com seu conjunto de leis, as divisões na sociedade e todo o âmbito do Estado; em terceiro a religião; e por último aquilo que comumente entendemos como ciência, como, por exemplo, a biologia e a física. Agora Hegel trará para dentro desses círculos o âmbito da arte:

No seio destes círculos também se apresenta a atividade da arte, o interesse pela beleza e a satisfação espiritual com as suas configurações. Aqui surge então a questão acerca da necessidade interna de uma tal necessidade no contexto dos restantes âmbitos da vida e do mundo. Inicialmente encontramos estas esferas como apenas presentes de modo geral. Mas de acordo com a exigência científica, trata-se de conhecer a conexão essencial e interior e a necessidade recíproca delas. Pois estas esferas não se encontram apenas na relação de mera utilidade umas em relação às outras, mas se completam, na medida em que num círculo residem modos de atividade mais altos do

¹⁴³ HEGEL, 2015, p. 110.

¹⁴⁴ HEGEL, 2015, p.110.

que noutra; é por isso também que um círculo subalterno impele para além de si próprio e, por meio de uma satisfação mais profunda de interesses mais abrangentes, completa-se aquilo que num âmbito anterior não pode conseguir nenhuma realização. É isso que pela primeira vez fornece a necessidade de uma conexão interior.¹⁴⁵

A atividade da arte não se dá em algum lugar separado da nossa vida, mas no seio dela, isto é, junto com todos aqueles outros âmbitos. Sendo assim, logo surge a questão: qual a relação da atividade artística com todas essas outras atividades? É preciso que entendamos a conexão entre elas, já que estamos dando um tratamento científico para a arte, e vimos anteriormente na nossa pesquisa, especificamente no primeiro capítulo, que a ciência diz respeito àquilo que é *necessário* para o processo. A relação entre esses âmbitos se dá, sobretudo, devido à dependência entre eles, que vai além, como diz Hegel, de uma questão de mera utilidade. Um círculo subalterno, como o das necessidades físicas, é forçado a ir além de si próprio, já que ali há um limite para a satisfação da consciência, que só consegue se completar em um reino que busca uma ordem outra de satisfação, de interesses mais profundos. A conexão interior se dá pelo motivo dessas atividades estarem em cadeia, e por isso se relacionam e precisam uma da outra. Isso porque um círculo subalterno precisa de outro superior para se completar, e o superior só existe porque o subalterno precisa buscar outro tipo de atividade para se satisfazer.

Se lembrarmos do que já dissemos acerca do conceito do belo e da arte, encontraremos um duplo aspecto: *em primeiro lugar*, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno e a realidade deste conteúdo; *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e particular aparecem exclusivamente como exposição do interior. Na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima.¹⁴⁶

Esse conteúdo é, a princípio, algo geral, que Hegel diz ser tal como o conteúdo de um livro, que podemos explicar com algumas palavras. Ele é o fundamento para a execução, e por isso que ainda é abstrato – que é o mesmo que dizer que é *elemento simples*, que ainda não se desenvolveu. Há um interior que, de início, apenas pode ser indicado de modo geral naquilo que é, mas precisa se exteriorizar e se particularizar para poder se concretizar e assim conseguir sair da sua abstração. Parece que a exposição tem um caráter universalizante, já que consegue exprimir todo esse conteúdo interior, e o particulariza no exterior. Segundo Hegel, esse significado abstrato tem em si mesmo a determinação de chegar à execução, e assim se concretizar. Por isso que surge *essencialmente* um dever [*Sollen*], já que há uma insuficiência e descontentamento por parte do sujeito com essa abstração do conteúdo, e ele aspira a superar-se e a buscar satisfação.

¹⁴⁵ HEGEL, 2015, p. 110.

¹⁴⁶ HEGEL, 2015, p. 111.

Neste sentido, podemos dizer que o conteúdo é primeiramente *subjetivo*, algo apenas interior, perante o qual está o objetivo, de sorte que se coloca a exigência de *objetivar* este *subjetivo*. [...] Na medida em que, de início, o conteúdo dos interesses e dos fins está apenas dado na Forma unilateral do subjetivo, e a unilateralidade é um limite, esta deficiência logo se mostra como uma inquietação, uma dor, como algo *negativo* que necessita superar-se como negativo e que, por isso, para remediar a deficiência sentida, impulsiona para a ultrapassagem do limite sabido e pensado. E na verdade não no sentido de que falte ao subjetivo em geral apenas o outro lado, o objetivo, mas na conexão mais precisa de que esta falta é uma deficiência no próprio *sujeito e para ele*, e uma negação nele mesmo que ele aspira novamente negar.¹⁴⁷

O fato de o conteúdo estar, de início, preso ao subjetivo, aparece como um limite, já que a perspectiva interior ao sujeito é incapaz de desenvolver esse conteúdo diante das suas necessidades, e por isso aparece como um negativo para a consciência: é uma dor e uma inquietação que ela precisa superar. Esse *impulsionar para a ultrapassagem do limite sabido e pensado* parece ser um movimento de cura da consciência que, ao não se contentar com aquilo que ela tem no pensamento e no saber imediatamente, quer ultrapassar esse limite do subjetivo. Isso aparece como uma mudança essencial da filosofia hegeliana em relação à kantiana, já que aquilo que até então é pensado está dentro de um limite que não só pode ser ultrapassado como é a única forma possível para que a consciência entenda isso que a aprisiona e a aflige. O sujeito quer *negar essa negação*, ou seja, ele quer de alguma forma se livrar disso que o atormenta e que ele toma como negativo.

“Em si mesmo, a saber segundo seu conceito, o sujeito é a *totalidade*, não somente a interioridade, mas igualmente também a realização deste interior no exterior e em meio ao exterior.”¹⁴⁸ O sujeito não é apenas subjetividade e interioridade, mas para se realizar com totalidade ele precisa dar esse passo de realização no exterior. Em outras palavras, o sujeito é ao mesmo tempo *interior e exterior, subjetivo e objetivo, teoria e prática*. Segundo Hegel, essa situação de interioridade unilateral gera a contradição do todo ser apenas segundo o conceito, mas não na sua existência. Parece que o sujeito é, dessa forma, o todo em potência, mas em ato ele ainda é incompleto.

Somente pela superação de tal negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa. Passar por esse processo de contraposição, de contradição e de solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece *apenas* afirmativo, é e permanece sem vida. A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição.¹⁴⁹

¹⁴⁷ HEGEL, 2015, p.111.

¹⁴⁸ HEGEL, 2015, p. 112.

¹⁴⁹ HEGEL, 2015., p. 112.

Entendo que Hegel está nesse trecho atribuindo à superação dessa negação em si mesma do sujeito como uma necessidade para que ele possa de fato realizar a sua natureza. Isso porque esse *privilegio*, que é o de se contrapor, viver uma contradição e solucioná-la, só é possível para uma consciência pensante – e se não for executada o ser humano estaria vivendo de forma afirmativa, tal como os animais. Não buscar a solução daquele sofrimento experienciado pelo sujeito, e talvez sequer compreender isso como um sofrimento, é não enfrentar a negatividade inerente a nós mesmos; é tentar viver na afirmação, que, a princípio, só seria possível para outras naturezas. Permanecer na contradição, que significa não dar nunca o passo de concretizar aquilo que lhe é interior, faz com que a consciência aceite aquela insatisfação e entrega-se ao limite interior.

O conteúdo supremo, porém, que o subjetivo é capaz de abranger em si mesmo, podemos, sem rodeios, chamar de *liberdade*. A liberdade é a determinação suprema do espírito. Ela consiste inicialmente, segundo seu aspecto totalmente formal, no fato de que o sujeito não tem nada de estranho, nenhuma fronteira e limite naquilo que se lhe defronta, mas se encontra a si mesmo no que se lhe defronta.¹⁵⁰

O que seria essa liberdade, que aparece como *determinação suprema do espírito*? A liberdade parece ser o fato de que aquilo que aparece para o sujeito como negativo e como limite não é algo exterior a ele, mas é ele mesmo. O sujeito é capaz de perceber isso exercendo a sua liberdade, ou seja, ultrapassando um limite que pode ser superado e exteriorizado. Aquilo que lhe aparecia como uma impossibilidade de transposição, e que por isso gerava sofrimento, é percebido como uma configuração do *objeto* que é *ele mesmo*. Mas dar o passo para essa percepção não é tão simples; é preciso que o sujeito realize a sua natureza, que ele seja livre. Sendo essa a determinação suprema do espírito, ele deve necessariamente se encaminhar para ser livre, já que ela aparece como o objetivo do desenvolvimento do processo da consciência. Esse objetivo é, ao mesmo tempo, a consequência necessária do exercício da própria natureza. Dito de outra forma, se defrontar com o negativo e se encaminhar para sua superação leva necessariamente à liberdade do sujeito. Fica claro como todo esse movimento é muito similar ao que está acontecendo na *Fenomenologia do Espírito*.

Já segundo esta determinação formal, toda necessidade e cada infortúnio desapareceram, o sujeito está reconciliado com o mundo, nele satisfeito e toda contraposição e contradição estão solucionadas. Mais precisamente, porém, a liberdade tem a racionalidade em geral como seu Conteúdo: por exemplo, a eticidade na ação e a verdade no pensamento. No entanto, na medida em que a própria liberdade é inicialmente apenas subjetiva e não é executada, se coloca perante o sujeito a não liberdade, o meramente objetivo enquanto necessidade natural, e nasce imediatamente a exigência de levar esta contraposição à reconciliação.¹⁵¹

¹⁵⁰ HEGEL, 2015., p. 112.

¹⁵¹ HEGEL, 2015., p. 112.

Essa descrição inicial do sujeito reconciliado com o mundo e satisfeito nele mesmo seria a liberdade nessa determinação formal. O que isso significa? Parece-me que essa é a descrição da liberdade na sua forma que está presente como potência em toda consciência pensante, mas que não está dada na sua realidade, e por isso ela parece ser contingencial. Isso porque enquanto o sujeito não se movimentar para superar a negatividade que lhe é inerente ele se mantém preso nesse estado de não liberdade. O Conteúdo [*Gehalt*] dessa forma é a racionalidade em geral, que inclui tanto a ação como o pensamento.

Esse estado de não-liberdade gera uma confusão no sujeito, que passa a querer resolver aquilo que lhe aflige no plano meramente objetivo. Ou seja, mesmo que diante de uma contraposição que vai muito além das necessidades imediatas e de questões finitas, o sujeito não sabe o que fazer e age tentando se reconciliar nesse plano. Outra contraposição semelhante a essa, e que aparece para o sujeito como algo que ele precisa resolver, seria o conflito entre aquilo que poderíamos chamar de liberdade universal [leis universais do direito, bem, do verdadeiro etc.] e os impulsos humanos, seus sentimentos, inclinações, paixões, etc. Essa zona de contradição não é fácil, já que o ser humano, diferente dos animais, não vive em satisfação consigo mesmo e com aquilo que o cerca. A nossa própria natureza espiritual impulsiona a dualidade e o dilaceramento, e nos debatemos na contradição que nos aparece.

De acordo com Hegel, não é possível que o ser humano perdure no puro pensamento, no mundo das leis e em sua universalidade [como o bem e a justiça na sua universalidade, por exemplo]; mas ele também precisa da existência sensível, do sentimento, do coração, etc. É como se ele estivesse apresentando o conflito entre aquilo que é nos é interior e que diz respeito aos nossos impulsos, desejos, sentidos, e aquilo que é universal a todos nós, que faz com que o ser humano não possa viver apenas do que lhe é subjetivo, mas precisa conciliar com o universal. Isso gera um conflito que causa uma dor profunda, e nos debatemos incessantemente nessa contradição.

“A filosofia pensa a contraposição assim nascida tal como ela é, segundo sua universalidade radical, e também caminha para a superação dela em idêntico modo *universal*; mas o homem, na imediatez da vida, insiste numa satisfação *imediate*.”¹⁵² A abordagem da filosofia é de outra ordem, mas o sujeito comum insistiria na solução daquilo que lhe aparece como negativo apenas no plano finito, e isso o coloca em um estado de insatisfação que não cessa. Hegel apresenta como exemplo dessas satisfações imediatas buscadas pelos seres humanos como aquelas decorrentes do sistema das necessidades sensíveis [fome, sono etc.], já

¹⁵² HEGEL, 2015., p. 113.

que nesse âmbito a satisfação é finita e limitada [pois no dia seguinte voltamos a ter fome e cansaço, por exemplo]. Esses são exemplos reais de contradições e necessidade de soluções na nossa vida, mas não se trata desse tipo de satisfação limitada que devem ser buscadas no elemento do espírito. Nesse âmbito o ser humano aspira por uma satisfação e liberdade, segundo Hegel, no saber e na vontade, no conhecimento e em ações. Parece que é, sobretudo, aqui que se mostra a diferença entre o ser humano e outros animais, porque esses apresentam apenas essas necessidades que só podem apresentar satisfações imediatas, enquanto o ser humano tem, devido a sua natureza espiritual, necessidades de outra ordem, que são também espirituais.

Aquele que não sabe, não é livre, pois diante dele se coloca um mundo estranho, um além e um outro lado, do qual ele depende, sem que tenha feito este mundo estranho para si mesmo e, com isso, esteja nele consigo mesmo com algo que é seu. O impulso do desejo de saber, o ímpeto por conhecimento, desde os níveis mais baixos até o supremo estágio do conhecimento filosófico, decorre somente da aspiração de superar aquela relação de não-liberdade e de se apropriar do mundo na representação e no pensamento.¹⁵³

A angústia do sujeito tratada por Hegel aqui nessa parte da obra talvez se deva por esse sentimento de não-pertencimento ao mundo, já que ele me é estranho e não o conhecer gera uma dor intensa. Há um mundo que eu tenho uma relação de dependência e isso me aparece como inteiramente negativo, pois é como se o mundo não dependesse de mim, como se eu fosse irrelevante diante de algo que me prende e me gera sofrimento. O desafio do espírito é entender que não há algo estranho a ele, mas que isso que aparece como outro lhe pertence. O estágio de não-liberdade cria um impulso por conhecimento de diversas ordens, seja na sua complexidade através da reflexão filosófica ou mesmo como um saber menos sofisticado.

Essa é, porém, a realização daquilo que podemos chamar, por hora, de liberdade teórica, mas vimos anteriormente que a liberdade se dá também na ação, que “parte do fato de que a razão da vontade alcance efetividade.”¹⁵⁴ É como se Hegel indicasse mais uma confusão da vontade, que acaba por tentar efetivar essa falta na vida do Estado.

No Estado verdadeiramente organizado segundo a razão, todas as leis e instituições não são nada mais a não ser uma realização da liberdade segundo suas determinações essenciais. Se este é o caso, a razão singular apenas encontra nestas instituições a efetividade de sua própria essência, e quando obedece a estas leis não se junta ao que lhe é estranho, mas somente ao que lhe é próprio.¹⁵⁵

Esse Estado a que Hegel se refere aqui não é um modelo a se basear, mas parece, sobretudo, uma real possibilidade, já que diante da exigência da realização da liberdade prática ele seria estritamente necessário. Se há um Estado organizado segundo a razão, há também o

¹⁵³ HEGEL, 2015., p. 113.

¹⁵⁴ HEGEL, 2015., p. 113.

¹⁵⁵ Op. Cit., loc. Cit.

Estado irracional ou pelo menos muito distante de ser campo de realização da liberdade. *Obedecer* aqui, nesse Estado racional, não seria se submeter ao julgo de uma instituição autoritária que cria mecanismos e leis contra as determinações essenciais do espírito, mas parece, sobretudo, ir de encontro àquilo que o próprio espírito criou, que lhe é próprio.

As necessidades físicas, assim como o saber e a vontade do ser humano, encontram de fato uma satisfação no mundo e solucionam de um modo livre a oposição entre subjetivo e objetivo, entre liberdade interior e necessidade presente externamente. Mas o conteúdo desta liberdade e satisfação permanece ainda *limitado* e assim também a liberdade e o autocontentamento mantém o aspecto da *finitude*.¹⁵⁶

Hegel não defende que essas não sejam formas legítimas de contradições que precisam de alguma forma ser resolvidas. Entretanto, tanto as necessidades físicas como a vida do Estado podem apenas satisfazer necessidades finitas, e por isso estão na chave da unilateralidade, não dando conta de uma verdade que está além desse plano. É como se ele quisesse explicitar que o ser humano de alguma forma se perde na luta contra essas insatisfações mais óbvias e acaba por deixar de lado ou nem sequer se atentar para algo que não se apresenta nesse tipo de conflito. A luta presa nessas necessidades finitas faz sempre irromper novamente a oposição e a contradição, criando uma espécie de círculo vicioso que não avança para outro estágio.

Por todos os lados sufocado na finitude, o que o ser humano procura, neste contexto, é a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições da finitude podem encontrar sua última solução e a liberdade sua completa satisfação. Esta é a região da verdade em si [*an sich*] mesma, não do verdadeiro relativo. A verdade suprema, a verdade enquanto tal, é a solução da suprema contraposição e contradição. Nela a contraposição entre liberdade e necessidade, entre espírito e natureza, entre saber e objeto e entre lei e impulso, a contraposição e contradição em geral, seja qual Forma também possa assumir, não possui mais nenhuma validade e potência *enquanto* contraposição e contradição. Por meio da verdade suprema mostra-se que nem a liberdade por si como subjetiva, separada da necessidade, é absolutamente algo de verdadeiro assim como igualmente não pode ser atribuída veracidade à necessidade por si isolada.¹⁵⁷

Tudo se passa como se aquela liberdade ligada ao plano limitado do mundo e sua finitude fosse sempre relativa a alguma coisa, por exemplo: *esta soma de dinheiro* me faz livre de certa dependência; *este direito determinado* me garante uma situação de igualdade formal; etc. Por isso que, segundo Hegel, essa não é a região da verdade ou da liberdade em si mesma, mas sempre referida a algum aspecto singular relativo. Isso que ele está chamando de verdade suprema, que é a solução de uma suprema contraposição e contradição, é *em-si* mesma, parece que tem uma ideia de autonomia por trás dela. A verdade suprema não opera em nenhuma unilateralidade – já que o subjetivo e o objetivo precisam operar juntos para que seja absolutamente verdadeiro. A consciência comum, todavia, não consegue sair dessa

¹⁵⁶ Op. Cit., loc. Cit.

¹⁵⁷ HEGEL, 2015., p. 114.

contraposição entre a liberdade subjetiva e a necessidade, entre lei e impulso, entre espírito e natureza, entre saber e objeto etc., e, segundo Hegel, se desespera na contradição ou a coloca de lado, buscando se ajudar de outra maneira.

“A filosofia, porém, penetra nas determinações que se contradizem, conhece-as segundo seu conceito, isto é, como não sendo absolutas em sua unilateralidade, mas como se dissolvendo, e as coloca na harmonia e unidade que são a verdade. Aprender este conceito da verdade é a tarefa da filosofia.”¹⁵⁸ A tarefa é justamente enfrentar essas determinações que nos coloca em conflito; se inserir nessa oposição é o desdobramento essencial da sua tarefa. O que significa *conhecer* essas determinações *segundo seu conceito*? Entendo que a filosofia pode se voltar ao estudo unilateral dessas determinações e conhecê-las cada uma por si mesma, mas o que a filosofia não pode fazer é estacionar em uma forma unilateral, já que elas não são absolutas nessa forma. A tarefa filosófica parece ser justamente conseguir sair dessa unilateralidade e colocá-las em harmonia e unidade, pois esse é o conceito da verdade absoluta, ou melhor, o conceito é a própria verdade em si, que precisa ser apreendida pela filosofia.

2.2.5 Tensões entre a Arte, a Religião e a Filosofia

Na efetividade finita as coisas aparecem separadas, na sua unilateralidade, ainda que verdadeiras de algum modo. Contudo, segundo *a verdade* elas são inseparáveis, já que esses aspectos estão reconciliados, e por isso que a existência finita é “uma realidade inadequada para o conceito e a verdade.”¹⁵⁹ Hegel defende que o que interessa é saber se o conceito segundo sua verdade será também *efetivo* nessa unidade reconciliada.

É primeiramente a efetividade desta unidade superior que é a região da verdade, liberdade e satisfação. Podemos designar de modo universal a vida desta esfera, este gozo da verdade que, enquanto sentimento, é beatitude e, enquanto pensamento, é conhecimento, como a vida na religião. [...] A arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião, no sentido mais específico do termo, e da filosofia. Pois também a filosofia não possui outro objeto a não ser Deus, sendo assim essencialmente teologia racional e, por estar a serviço da verdade, é culto divino continuado.¹⁶⁰

Parece que com esse trecho Hegel responde sim à sua pergunta, já que não só é possível pensar nessa unidade de forma efetiva, como ela é a região da verdade, liberdade e satisfação supremas. O autor aproxima ainda mais a religião, a arte e a filosofia nessa passagem. Por mais que ele coloque a religião como fonte de sentimento e pensamento, a arte como algo mais ligado

¹⁵⁸ HEGEL, 2015, p. 115.

¹⁵⁹ HEGEL, 2015, p.115.

¹⁶⁰ Op. Cit., loc. Cit.

a sensibilidade e a filosofia ao pensamento, talvez essa separação não seja assim tão estrita. O conteúdo das três é o mesmo, que é o verdadeiro ou deus, e elas diferem na Forma pela qual se ocupam com o absoluto, como já vimos anteriormente. Hegel diz que a diferença entre essas Formas se dá no próprio conceito do espírito absoluto. A primeira Forma é um saber imediato e, por isso, sensível, no qual o absoluto chega à intuição e sensação [arte]; a segunda é a consciência que representa [religião]; a terceira é o livre pensamento do espírito absoluto [filosofia]. Hegel vai tratar agora especificamente dessa Forma da intuição sensível, que é a arte, e começa dizendo que ela apresenta para a consciência a verdade no modo da configuração sensível. Essa configuração na qual a arte aparece possui um significado e um sentido profundo, mas não torna o conceito apreensível em sua universalidade. Assim, a arte apresenta uma *Forma* do absoluto, mas sendo ela uma das formas dessa aparição, parece necessário na filosofia hegeliana que se apresente também a configuração religiosa e filosófica para uma apreensão total do conceito.

Segundo Hegel, a arte é a unidade do conceito com o fenômeno individual, e essa é a essência do belo. Porém, a poesia é um exemplo de produção dessa unidade no elemento da representação, pois não se dá no elemento da exterioridade sensível. Entretanto, mesmo nessa arte “está presente a união entre o significado e sua configuração individual – mesmo que para a consciência representativa – e cada conteúdo é apreendido de modo imediato e levado à representação.”¹⁶¹ Hegel defende que, por mais que a poesia não se configure expressamente em um objeto sensível, para a consciência poder representar aquilo que lhe aparece poeticamente ela acaba unindo o significado com a sua configuração individual correspondente. Em outras palavras, parece que a consciência dá esse passo em direção à configuração individual por conta própria. Isso ainda é muito abstrato, e acredito que essa fronteira da poesia com a representação precisa ser mais bem explorada.

Anteriormente, vimos como a relação entre arte e religião parece necessária em Hegel. Agora ele vai discutir se há um comprometimento da autonomia da arte ao aparecer junto à religião:

Em contrapartida, a *religião* frequentemente se serve da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação ou para tornar plástica a fantasia e, neste caso, a arte está certamente a serviço de um âmbito que lhe é diferente. Mas onde a arte está presente em sua mais alta completude, *ela* contém aí, justamente em seu modo imagético, o tipo de exposição [*Exposition*] o mais correspondente e mais essencial ao Conteúdo da verdade. Assim, entre os gregos, por exemplo, a arte era a Forma suprema pela qual o povo se representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade. Por isso, os poetas e os artistas foram para os gregos os criadores de seus deuses, isto é,

¹⁶¹ HEGEL, 2015, p. 116.

os artistas deram à nação a representação determinada do fazer, da vida e da atuação dos deuses, portanto, o conteúdo determinado da religião.¹⁶²

Hegel defende que o simples fato de a arte estar relacionada com a religião não faz com que ela esteja a serviço da religião de uma forma empobrecedora. Podemos pensar como exemplo negativo um caso em que a arte seja usada simplesmente para ilustrar uma passagem de um texto religioso, sem que o belo esteja em questão ali, mas que o principal seja apenas passar uma mensagem estritamente religiosa. No entanto, isso parece muito diferente daquilo que Hegel entende que era feito na Grécia antiga. Tudo indica, de acordo com a leitura do autor desse período, que ali a arte era o meio escolhido pela sociedade para dar Forma à verdade suprema, ocupando um lugar de destaque na Grécia. Assim, por mais que ela estivesse representando os deuses, isso não é necessariamente uma submissão à religião, já que o conteúdo de ambas é o divino, como vimos anteriormente. Desse modo, a arte não estava a serviço da religião de uma maneira inferior, mas era através dela que os gregos podiam se conhecer e assim fornecer a si uma consciência da verdade.

E certamente não no sentido de que estas representações e ensinamentos já estavam presentes *antes* da poesia [*Poesie*] num modo abstrato da consciência, enquanto proposições universais religiosas e determinações do pensamento que a seguir foram por artistas revestidas em imagens e envoltas externamente com o enfeite da poesia [*Dichtung*]. Antes, pelo contrário, o modo da produção artística era tal que aqueles poetas *apenas* podiam destacar o que neles fermentava nesta Forma da arte e da poesia. Em outros estágios da consciência religiosa, onde o conteúdo religioso se mostra menos acessível à exposição artística, a arte mantém a este respeito um espaço de jogo mais reduzido.¹⁶³

A arte não deu simplesmente forma para algo que já existia, não transformou em objeto sensível algo que já estava pronto nas representações e ensinamentos dos gregos: ela *criou* essas imagens. A poesia não apareceu para configurar imageticamente aquilo que era uma proposição universal da religião, mas é como se aquilo que *fermentava* ou *aturdia* os artistas apenas pudesse aparecer na Forma da arte e da poesia. Como vimos anteriormente, a religião não se dá apenas na sensibilidade, mas é também representação, e por isso a arte só pode expor o conteúdo religioso sensivelmente até um certo ponto, pois há algo dessa Forma que não se mostra no sensível.

Já quase no final dessa introdução do primeiro capítulo, Hegel abordará brevemente a Forma da Religião e da Filosofia. A religião aparece como o próximo âmbito que *ultrapassa* o reino da arte, e Hegel chama de *progresso* da arte a passagem para a religião, e diz que a arte é apenas um aspecto para a consciência religiosa. A diferença entre as duas se dá no surgimento

¹⁶² HEGEL, 2015, p. 116.

¹⁶³ HEGEL, 2015, p. 116, 117.

de um novo elemento na religião: a devoção do interior que se refere ao objeto absoluto. A devoção é o culto da comunidade em sua Forma mais pura, interior e subjetiva, e por isso o conteúdo se torna propriedade do coração e do ânimo.

Por último, a terceira Forma do espírito absoluto é a filosofia. Segundo Hegel, na religião deus é inicialmente um objeto exterior para a consciência, e por isso é preciso ser ensinado o que é e como se manifestou e se manifesta, e em seguida há o elemento da interioridade da devoção do ânimo e da representação- mas essa não é a Forma suprema da interioridade. “O *livre pensar* deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetivas.”¹⁶⁴ Parece que aqui Hegel apresenta a filosofia como a terceira forma mais elevada do saber, e que isso tem relação com uma espécie de síntese que ela realiza da arte e da religião. Ou seja, é como se as duas Formas anteriores culminassem na filosofia, já que o livre pensar é uma espécie de culto espiritual que é capaz de apreender e se apropriar do que antes era conteúdo da sensação [arte] e representação subjetiva [religião]; é como se a filosofia atingisse um universal que está além da sensibilidade e da representação.

É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a *objetividade* da arte- que aqui certamente já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema da objetividade, a Forma do *pensamento* [*Gedanken*]- e a subjetividade da religião, que foi purificada em subjetividade do *pensar* [*Denken*].¹⁶⁵

O meio sensível é uma Forma menos pura da objetividade; há algo na ali que faz com que não seja possível que o saber se apresente na sua Forma mais sofisticada. O sensível opera como uma espécie de entrave para o espírito, de limitação, enquanto que o puro pensar não depende de mais nada, tem uma autonomia mais absoluta. O pensamento se apreende na Forma de si mesmo apenas quando não precisa mais de um meio exterior, quando é apenas o puro pensar. Já a subjetividade da religião, que ainda cultuava algo tido como exterior à consciência, foi *purificada*, ou seja, se despreendeu dessa necessidade, e agora se tornou subjetividade do *pensar*, que é atividade da própria consciência.

Devemos aqui nos contentar com esta alusão feita sobre a diferença entre a arte, a religião e a ciência.

O modo sensível da consciência é o mais antigo para o ser humano, e assim, os estágios mais antigos da religião também foram uma religião da arte e sua exposição sensível. Apenas na religião do espírito, Deus, enquanto espírito também é sabido de um modo superior, mais correspondente ao pensamento, donde simultaneamente se

¹⁶⁴ HEGEL, 2015, p. 118.

¹⁶⁵ HEGEL, 2015, P.118

deu a conhecer que a manifestação da verdade na Forma sensível não é verdadeiramente adequada ao espírito.¹⁶⁶ [grifo nosso.]

Ao dizer que devemos nos contentar com esta alusão sobre a diferença entre as três formas, ainda que ela tenha sido realizada de forma bastante sucinta, muitas questões ficam em aberto e parecem ser pontos de tensão da estética hegeliana. Porém, ficou bastante clara a ideia da progressão de uma Forma para a outra, e como a arte é a menos elevada das três. O objetivo dessa introdução do primeiro capítulo era justamente entender a posição da arte no âmbito do espírito, e ela apareceu aqui como a maneira menos adequada a ele, ainda que seja uma das três formas de conhecer o absoluto. Conhecer através da sensibilidade não é a maneira do saber se apresentar da forma mais sofisticada e na sua verdade suprema, e isso só pode ser realizado pela filosofia. Mas estando a poesia fora da sensibilidade imediata, me parece que a asserção de que apenas a filosofia pode conhecer o absoluto no sentido mais forte do termo ainda está muito nebuloso e pouco convincente.

¹⁶⁶ HEGEL, 2015, p. 119.

Capítulo 3- *Arte-Religião: a sessão reservada à arte na Fenomenologia do Espírito*

Talvez a sessão *Arte-Religião*¹⁶⁷ (*Kunst-Religion*) seja uma das partes menos abordadas da *Fenomenologia do Espírito*. Há uma certa dificuldade até mesmo em encontrar bibliografia sobre esse item da obra, enquanto não faltam estudos sobre outros capítulos, sobretudo o capítulo quatro. Mesmo alguns trabalhos exaustivos de comentário da FE, tais como o de Hyppolite¹⁶⁸ e Ludwig Siep,¹⁶⁹ não dedicam tanto espaço para esse assunto. A questão da religião na obra é investigada por autores como Walter Jaeschke, no seu livro *A Razão na Religião: Os fundamentos da Filosofia da Religião, de Hegel*, mas o assunto da *Arte-Religião* é apenas brevemente citado.¹⁷⁰ Acredito que podemos atribuir a aparente ausência de interesse por essa sessão a pelo menos dois motivos: primeiro que normalmente aqueles que se interessam em estudar a questão da arte em Hegel se voltam para seus *Cursos de Estética*, e não para a FE. Segundo que, embora essa seja uma constante em boa parte do livro, esse trecho é demasiadamente enigmático, nos deixando em dúvida se isso se deve apenas à complexidade do texto ou se há algo que precisaria ser mais bem formulado – como o próprio Hegel vai opinar posteriormente sobre a *Fenomenologia do Espírito* como um todo¹⁷¹.

Em relação ao primeiro motivo, existe uma leitura mais ou menos consolidada de que a arte estaria subjugada à religião na *Fenomenologia do Espírito*. Isso porque não só ela aparece dentro do capítulo VII *A religião*, como ela está conectada com a religião no próprio título do item que lhe é consagrado, que seria esse da *Arte-Religião*. Desse modo, o fato de a arte ainda não aparecer separada da religião como uma figura do espírito absoluto, como vai acontecer nos *Cursos de Estética*, mostraria uma falta de relevância da arte para Hegel nesse momento.

¹⁶⁷ Paulo Menezes, na tradução da *Fenomenologia do Espírito* para o português, traduz o título *Kunst-Religion* como *Religião da arte*. Essa opção de tradução não é equivocada, mas talvez coloque a arte ainda mais à serviço da religião do que a leitura desse trecho parece mostrar. Desse modo, optei nesse trabalho por traduzir diferente do Paulo Menezes e usar o termo *Arte-Religião*, que também foi a opção de Terry Pinkard na sua tradução da *Fenomenologia do Espírito* para o inglês, assim como de outros tradutores e estudiosos de Hegel.

¹⁶⁸ HYPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Ed. Discurso Editorial, 2003.

¹⁶⁹ SIEP, Ludwig. *Hegel's Phenomenology of Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

¹⁷⁰ No capítulo “Filosofia da Religião como um elemento na Fenomenologia do Espírito”, Jaeschke comenta que a arte provavelmente aparece de forma reduzida na obra pela dificuldade de se inserir uma diferenciação da estética no interior da FE. JAESCHKE, Walter. *Reason in Religion: the Foundations of Hegel's Philosophy of Religion*. University of California Press, 1990., p. 187.

¹⁷¹ Hegel estava reescrevendo a *Fenomenologia do Espírito* no período final da sua vida, mas em diversos momentos ele proferiu alguns comentários que mostravam ou que ele enxergava a FE como uma obra de imaturidade, ou como algo que não tinha um lugar muito certo dentro do seu sistema. Nas palavras de Hegel: “Distinctive early work. Do not rework” (PhG (1988), 552) in SIEP, Ludwig. *Hegel's Phenomenology of Spirit*. Cambridge University Press: Cambridge, 2014, p. 11.

Essa é a leitura, por exemplo, de Terry Pinkard, no artigo *Art as a form of Absolute Spirit*.¹⁷² Além disso, Pinkard também afirma que a arte nesse capítulo está “claramente restrita à religião dos gregos antigos”¹⁷³, e que, com o desaparecimento do politeísmo grego e a ascensão do cristianismo, a arte desempenha um papel muito menor para a vida do espírito do que a religião e a filosofia.

Conforme veremos no último capítulo desse trabalho, essa restrição da arte à religião dos gregos, defendida por Pinkard, deve ser lida com cuidado, já que Hegel traz exemplos ao longo da sessão de obras de arte de outros momentos históricos, como as tragédias de Shakespeare. Contudo, o artigo de Pinkard apresenta uma leitura muito interessante sobre uma mudança no lugar da arte na filosofia hegeliana desde a *Fenomenologia do Espírito*, e mostra como é necessário termos em mente a religião e a história para compreendermos este percurso. A meu ver, existe uma tese por detrás do texto sobre um certo aumento da relevância da arte na filosofia hegeliana de maturidade, embora ela não tenha um lugar privilegiado na modernidade – como fica claro na *Estética* e foi abordado no segundo capítulo desse trabalho.

Esse lugar da arte permaneceria intacto para Hegel até, pelo menos, 1817, na sua primeira edição da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, em que as categorias do espírito absoluto ainda são os da *arte-religião, religião revelada e filosofia*. “No entanto, em 1827 e 1830, o espírito absoluto assumiu a sua forma canônica de “arte, religião e filosofia”.”¹⁷⁴ Pinkard quer mostrar no seu artigo o que teria feito Hegel *mudar de ideia* e separar a arte da religião posteriormente. Ele defende que, diferentemente do que foi realizado na *Fenomenologia*, Hegel começa a pensar sobre aquilo que ele decide chamar de arte romântica, que podemos pensar como tudo que engloba a arte da era cristã ou que sucede a arte clássica. “Isso leva à grande mudança da primeira parte do espírito absoluto em deixar de ser a “religião da arte” e se tornar simplesmente a “arte” mesma.”¹⁷⁵

Acredito que é importante complementar esse argumento que Pinkard está elaborando deixando claro que a diferença da forma *Arte-Religião* na *Fenomenologia* e da *Arte* na *Estética* não se restringe ao aparecimento da arte romântica, pois existe uma mudança também em relação à arte simbólica. Conforme trataremos mais adiante, a arte simbólica na FE, que Hegel generaliza como sendo a arte oriental, está em um momento anterior ao aparecimento da figura do *artista*, e aparece como sendo algo produzido pelo *artesão*. Com o artesão temos a produção

¹⁷² PINKARD, Terry. *Art as a Form of Absolut Spirit* in *Hegel's Encyclopedia of the Philosophical Sciences: A critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

¹⁷³ PINKARD. 2021, p. 216. Tradução nossa.

¹⁷⁴ PINKARD, 2021, p. 216. Tradução nossa.

¹⁷⁵ PINKARD, 2021, p. 219. Tradução nossa.

apenas de obras [*Werke*], e não de obras de arte [*Kunstwerke*], e por isso a arte simbólica ainda não é arte na *Fenomenologia* – ainda que o seu status de arte também seja inferiorizado na *Estética* quando comparada à arte clássica e à romântica, conforme vimos anteriormente.

Mas como um contraponto ao argumento de Pinkard, de que a arte na FE se restringe a um momento histórico do passado e por isso não teria tanta importância para Hegel naquele momento, sabemos como nada realmente *passa* na vida do espírito, como não há uma história que fica para trás – e essa é uma das grandes dificuldades da *Fenomenologia*. Assim, por mais que Hegel pareça de fato em alguns momentos tratar a presença da arte como algo que se deu em um dado momento histórico aqui nessa sessão da obra, mas que perdeu a sua relevância, a questão da sua presença no percurso do espírito absoluto permanece. Sendo a arte uma figura da FE que é capaz de literalmente fazer o espírito absoluto *aparecer*, entendo que ela ainda reverbera e permanece viva nesse percurso de um modo que transcende o seu lugar marcado apenas por um tempo específico na história. É um pouco essa ambivalência entre passado e presença da arte que eu gostaria de abordar nesses últimos dois capítulos e, com isso, de certo modo contestar essa posição de não-relevância da arte nessa sessão específica e no restante da obra.

A minha ideia não é recusar que Hegel tenha mudado a sua posição em relação a arte posteriormente – até porque isso parece inegável, já que de fato ele reorganiza o modo de apresentar as figuras do espírito absoluto. Mas acredito que a arte tenha uma importância muito grande já nessa obra, e que não podemos reduzir a sua aparição a esse momento da *Arte-Religião*. Hegel está buscando apresentar o desenvolvimento do saber no tempo e na história de um modo que a representação artística não só não pode ser ignorada como é tomada como um ponto de inflexão na relação da consciência-de-si com o espírito: é quando ela literalmente consegue se encarnar no exterior e se reconhecer nele, experienciando o espírito absoluto de um modo totalmente diferente.

Nesse terceiro capítulo eu pretendo expor a estrutura do capítulo da *Religião* e retomar brevemente alguns momentos que são anteriores à sessão da *Arte-Religião*, principalmente com a figura do *Artesão*. Em seguida, gostaria de desenvolver de modo mais retido apenas a parte da introdução dessa sessão, que é bastante densa. O restante da sessão da *Arte-Religião* será abordado no último capítulo desse trabalho.

3.1 Estrutura e objetivo do capítulo VII *A religião*

O capítulo intitulado *A religião* é dividido em três partes: A- A religião natural; B- Arte-Religião; C- A religião manifesta. No início de cada capítulo da *Fenomenologia do Espírito*,

Hegel costuma apresentar uma introdução do seu assunto e daquilo que será desenvolvido. No entanto, ele procede de um modo diferente aqui no início do capítulo VII, e retoma de modo bastante breve e denso a obra como um todo¹⁷⁶. O objetivo de Hegel é deixar claro qual seria a necessidade do surgimento da figura da *Religião*, assim como a sua diferença para a religião que apareceu explicitamente no capítulo anterior, aquele intitulado *O espírito*¹⁷⁷. Antes dele retomar as outras figuras da obra, ele já deixa claro no primeiro parágrafo porque a religião enquanto figura não apareceu antes: “naquelas formas não aparecia a essência absoluta *em si e para si* mesma, não aparecia a consciência de si do espírito”¹⁷⁸, que é o desdobramento elevado que se dá pela figura da *Religião*.

Jean Hyppolite, na obra *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito*, diz que essa *fórmula* que Hegel apresenta a respeito da religião, como a manifestação da consciência-de-si do espírito, é ambígua em mais de um aspecto. Segundo Hyppolite, o fato de que o espírito absoluto possa ser representado por um povo ou uma comunidade na história constitui o caráter fenomênico da religião. Porém, sendo a religião a própria *consciência de si do espírito absoluto*, ele comenta que devemos nos perguntar se nesse capítulo não estamos diante de uma *numenologia*, ao invés de uma *fenomenologia*.

Enquanto corresponde ao desenvolvimento do espírito do mundo progredindo até o saber do espírito, a dialética da religião faz parte da fenomenologia, pois cada um de seus momentos é um fenômeno original e inadequado à verdade integral; porém, enquanto é uma dialética interna, um vir-a-ser do saber de si mesmo e como revelação do espírito a si mesmo, ela é como um vir-a-ser de Deus e uma verdadeira numenologia. Podem esses dois aspectos se reconciliar? Não estabelecem o problema fundamental da teologia hegeliana? Como são reconciliados o ponto de vista do espírito finito, o do homem, e o ponto de vista (se for possível falar assim) do espírito infinito, o de Deus?¹⁷⁹

Hyppolite descreve muito bem aqui uma espécie de confusão conceitual que muitos de nós enfrentamos ao refletirmos sobre o espírito absoluto ou deus na *Fenomenologia*. Assim, do ponto de vista do leitor a respeito da consciência, compreendemos que ela está inserida em uma dinâmica fenomenológica ou de aparição processual do espírito absoluto. Cada um de seus momentos é marcado por alguma originalidade e enriquecimento em relação à figura anterior,

¹⁷⁶ Hegel elabora esse percurso abordando sequencialmente: a primeira parte da *Fenomenologia*, com as figuras da consciência; a consciência-de-si, na figura da consciência infeliz; o capítulo da *Razão*; o capítulo do *Espírito*, que é onde a religião aparece de forma mais explícita. Porém, isso é realizado de forma bastante sintética, de modo que uma devida explicitação dessa parte da introdução demandaria que retomássemos diversas outras partes da obra, o que não vai ao encontro do objetivo desse trabalho.

¹⁷⁷ A religião não é abordada em nenhum momento na introdução da obra, que é o texto que Hegel escreveu inicialmente, mas apenas no prefácio, que é escrito após a conclusão da FE. O seu primeiro momento de aparição na obra se dá na figura do *Espírito*, no capítulo VI. Acredito que isso mostra que, assim como a arte, a religião também não estava prevista no plano inicial de elaboração da *Fenomenologia do Espírito*.

¹⁷⁸ HEGEL, 2002, p. 447.

¹⁷⁹ HYPOLITE, 1999, p. 569.

sem que a consciência abandone totalmente aquilo que ela tomava como verdadeiro. Em cada nova configuração da consciência ou desdobramento do percurso em direção ao absoluto, a consciência modifica o saber e o transforma em algo novo. As figuras da consciência têm uma verdade, que é o saber que ela nos apresenta, e, ao mesmo tempo, uma incompletude e uma falsidade em relação ao saber absoluto, que seria essa inadequação *à verdade integral* descrita por Hyppolite.

O capítulo *A religião* seria uma nova fase desse movimento fenomenológico, na qual o espírito absoluto aparece representado nas figuras da *Arte-Religião* e da *Religião revelada*. A ambiguidade, segundo Hyppolite, é que agora a revelação é do espírito a si mesmo, como se o espírito absoluto viesse a se conhecer através da religião. Por isso enfrentamos aqui o que ele nomeia de *dialética interna* do absoluto, pois é como se deus conhecesse agora a si próprio, como se a figura daquele que acompanha ou participa do processo de desvelamento do absoluto tivesse sido ocupada por deus.

Tudo se passa como se estivéssemos diante de dois pontos de vista: o do ser humano, que conhece a verdade através da religião e da arte, e o de deus, que se revela a si mesmo. Desse modo, Hyppolite está colocando em questão se a religião seria ou uma criação humana, para que possamos conhecer deus, uma representação do infinito pelo finito (ser humano), ou se ela seria o saber que o próprio deus toma de si mesmo, o infinito como sujeito de autoconhecimento. Hyppolite defende que a solução desse problema não é duvidosa para Hegel, e que “a religião é ao mesmo tempo uma coisa e outra”¹⁸⁰. Isso porque o espírito finito ou fenomênico não seria nada mais do que o espírito absoluto que se torna consciente de si mesmo. Ou seja, de acordo com Hyppolite, essa manifestação do espírito absoluto a si mesmo não é diferente da manifestação do espírito absoluto ao ser humano. “Ele é saber de si no homem e pelo homem, que participa assim da vida divina”,¹⁸¹ e por isso a religião seria uma espécie de reconciliação entre ser humano e divino.

Podemos pensar que aqui nessa fase da *Fenomenologia*, na qual estamos diante do conhecimento de si do espírito, não faça mais sentido falarmos simplesmente de “homem”, no sentido de ser humano, tal como Hyppolite está articulando. Acredito que o absoluto só possa ser conhecido em Hegel a partir das formulações religiosas e artísticas de um povo, e por isso parece mais correto dizer que *ele é saber de si no povo e pelo povo, que participa assim da vida divina*.

¹⁸⁰ HYPOLITE, 1999, p. 569.

¹⁸¹ HYPOLITE, 1999, p. 569.

Todavia, a ambiguidade da questão colocada por Hyppolite persiste. Existe uma unidade entre espírito finito e infinito, entre ser humano e deus? Estamos, como questiona Hyppolite, diante de um tipo de misticismo, no qual a vida da humanidade é um momento da vida divina, ou de uma religião antropomórfica, que reduz deus ao ser humano? Ou seja, deus em Hegel seria algo diferente do ser humano? Ele defende que Hegel não pode ser encaixado em nenhuma das duas leituras, ainda que a solução disso permaneça equívoca no autor. Hyppolite não chega a uma conclusão clara sobre essa questão, mas sugere uma inclinação para uma interpretação humana da religião baseado no desenvolvimento sobre a arte no capítulo VII.

Hyppolite parece querer salientar como não podemos nos desfazer das ambiguidades que surgem em Hegel para tentarmos compreender o que ele está formulando, e sim de algum modo nos fundirmos a elas. A dificuldade de compreensão do sentido de deus em Hegel parece bastante proposital por parte do autor, já que ela está inserida na própria história da religião que está sendo articulada na *Fenomenologia*, com as divergências e diferenças entre, por exemplo, os deuses gregos e suas diferentes manifestações, e o deus cristão.

Sobre esse problema do significado de deus em Hegel, é importante lembrar como ao comentar sobre o continente Africano nos seus *Cursos de Filosofia da História*, Hegel diz que *o que nós chamamos de Estado e Religião ainda não chegou por lá* [GW 27,2:518], e por isso a forma de tal espírito é difícil de entender, porque lhes falta o *reconhecimento do universal*. Em relação à religião, Hegel diz que ela se inicia com a consciência de que há um poder superior, contra o qual o ser humano se coloca como mais fraco e inferior [TWA 12: 122]. Ele comenta que essa ideia não existe entre os africanos, e que ali encontramos o que ele chama de *feiticeira* [Zauberei], *com todo tipo de movimento, dança, ruído, gritos e bebidas embriagantes* [TWA 12: 123]. Ele descreve esses rituais como se eles fossem obviamente muito mais ingênuos e inferiores do que a crença em um deus cristão e todos os rituais do cristianismo. Tudo se passa como se houvesse um tipo de religião que *precisasse* surgir na África para que ela pudesse adentrar na história mundial¹⁸². Assim, parece que a consciência de uma diferença entre o ser humano e deus é necessária para marcar o início da história e da religião para Hegel. Em consequência, podemos pensar que existe uma diferenciação essencial entre o humano e o divino na filosofia do autor, ao menos no seu pensamento de maturidade – ainda que, no fim, ao buscar deus, o ser humano é levado ao encontro de si mesmo, como muitas vezes parece ser o caso do espírito absoluto na *Fenomenologia*.

¹⁸² Hegel também faz referências à poligamia encontrada no continente africano e à ausência de ideia de propriedade como sinais da sua inferioridade em relação ao continente europeu.

3.2 Estrutura da sessão *Arte-Religião*

A sessão *Arte-Religião*, que é a maior das três presentes nesse capítulo da *Religião*, se inicia com uma curta introdução, e depois se divide em três subitens, que são: a- A obra de arte abstrata; b- A obra de arte viva; c- A obra de arte espiritual. Ludwig Siep, na obra *A Fenomenologia do Espírito, de Hegel*, comenta que o título dessa sessão tem diferentes significados e traz ao menos duas interpretações sobre eles:

Ele significa que o divino é um produto “não-natural” do poder inventivo humano, que a verdade se expressa não na ciência ou na teologia, mas na arte – nas épicas, tragédias, esculturas etc. – e, finalmente, que tal arte é completamente religiosa: uma expressão da verdade e uma parte do culto cerimonial, tanto nos templos como nos ofícios religiosos.¹⁸³

A respeito da primeira interpretação sobre o título, acredito que Siep defenda que o fato de a arte ser uma criação humana (vimos como Hegel exclui a natureza da obra de arte no segundo capítulo desse trabalho) mostraria que o divino também é uma criação humana, e por isso pode aparecer artisticamente. Ao comentar que a verdade não se expressa na ciência ou na teologia, mas na arte, fica claro que Siep se refere especificamente à essa sessão, e não de um modo geral. Isso porque a teologia desenvolvida pelo cristianismo seria, como comenta Pinkard¹⁸⁴, um desenvolvimento da religião fora de si mesma que se torna filosófica, e por isso mais próxima da ciência da razão pura. É através da teologia cristã que o divino ganharia ainda mais a forma reflexiva-discursiva sobre si mesmo e se direcionaria para o puro pensar. Ou seja, a teologia seria um importante modo de aparição do divino para Hegel, só que mais próximo da filosofia do que da religião.

A segunda interpretação trazida por Siep é aquela que encontramos comumente a respeito dessa sessão, de que a arte que Hegel está abordando aqui é essencialmente religiosa. De acordo com Siep, o culto religioso grego, que é repleto de arte, é também o modo pelo qual as fundações legais e éticas são comunicadas e explicitadas para a comunidade, e por isso ele é também político.¹⁸⁵ “Até a vida ética e política dos gregos é “arte” para Hegel”¹⁸⁶. Isso será abordado por Hegel mais adiante.

¹⁸³ SIEP, Ludwig, 2014, p. 213. Tradução nossa.

¹⁸⁴ “Conforme a religião se desenvolve, ela se torna mais e mais discursiva (especialmente entre “o povo do livro”, razão pela qual Hegel atribui importância especial ao cristianismo). No seu contínuo desenvolvimento, a religião (como cristianismo) desenvolve a teologia fora de si que, ao submeter as reivindicações da religião à investigação reflexiva racional, transforma a si mesma necessariamente em filosofia, a *Wissenschaft* (ciência) da própria razão pura. Desse modo, a forma de vida “cristã” se transforma em uma forma de vida mais filosófica.” PINKARD, 2021, p. 222. Tradução nossa.

¹⁸⁵ SIEP, 2014, p. 213.

¹⁸⁶ SIEP, 2014, p. 213. Tradução nossa.

Claro que a arte é retratada aqui em comunhão com a religião, como veremos ao longo da exposição dessa sessão e como fica claro desde o seu título. Porém, as duas lidam com o mesmo conteúdo, que é o espírito absoluto, e se diferenciam pelo modo de expressá-lo. Desse modo, arte, religião e filosofia parecem ser de algum modo sempre interligadas para Hegel, como se fossem diferentes veículos de exposição do mesmo – ainda que a forma com que cada uma realiza isso interfira no grau de acesso que podemos ter desse conteúdo. Diante disso, para além desse fato explícito da conexão entre a arte e a religião aqui nessa sessão, gostaria de tentar mostrar a importância da arte nesse momento de desenvolvimento do espírito absoluto. O que caracteriza a arte religiosa não é apenas o seu conteúdo, que é sempre divino, mas também o modo como a sociedade se relaciona com a arte, por exemplo, através do culto dos deuses cantados pelos poetas.

3.3 A passagem do artesão para o artista

A introdução da sessão *Arte-Religião* começa marcando a elevação do espírito por ter se tornado artista, já que agora ele produz para si uma forma consciente de si. Esse *tornar-se* artista faz alusão a uma progressão do espírito em relação à figura anterior, quando o espírito ainda era artesão, que é a última parte do item A (A religião natural). Essa última parte, que se chama “O artesão”, parece operar como uma importante transição para o espírito artístico. Isso porque, para entendermos o que é uma obra de arte, podemos pensar naquela obra que *não é* artística, mas ainda assim produzida pela consciência. Ou seja, a arte não é toda e qualquer criação sensível da consciência, mas sim um tipo peculiar de produção.

Hegel defende que o agir do artesão é um trabalho instintivo no qual ele *produz* a si mesmo como objeto, mas sem ainda ter captado o pensamento de si. O autor compara esse tipo de trabalho com aquele que as abelhas realizam ao fabricarem seus favos, que se dá por instinto. Chamar essa produção de *instintiva* talvez signifique dizer que essa obra não cobra do artesão um desempenho além daquilo que ele já seria naturalmente capaz de realizar, e por isso, tal como as abelhas, ele *apenas* produz seus objetos.

No entanto, logo depois de comparar esse trabalho instintivo com o das abelhas, Hegel surpreendentemente traz como exemplos dessas obras *os cristais das pirâmides e dos obeliscos*, que seriam “simples combinações de linhas retas com superfícies planas e proporções iguais das partes – em que é eliminada a incomensurabilidade da curva- [tais] são os trabalhos desse artesão da rigorosa forma.”¹⁸⁷ Esse vai ser o primeiro momento que Hegel associa aqui nessa

¹⁸⁷ HEGEL, 2002, p.459.

parte a arquitetura de origem africana, do Egito¹⁸⁸, como um tipo de obra artesanal que não contém o *pensamento de si do espírito*, e por isso seria desprovido de vida.¹⁸⁹ O que me parece surpreendente é que Hegel está justificando de forma muito pouco elaborada a exclusão desse tipo de arquitetura como uma forma autêntica de arte, e mesmo assim quer nos fazer crer que as pirâmides e os obeliscos, que acumulam conhecimento, pensamento e complexidade, sejam apenas *simples combinações de linhas retas e superfícies planas*. Ao defender que elas não têm o *pensamento de si*, Hegel está dizendo que faltam para essas obras a reflexividade sobre si mesma, e o uso de linhas retas, por exemplo, que ele parece caracterizar como um atributo simplista, indicaria uma ausência de pensamento mais elaborado para formar a obra, de modo que ela não é *preenchida* pelo espírito. É algo imediato, pouco trabalhado pela consciência, e por isso instintivo.

Isso que está sendo excluído na *Fenomenologia* como um trabalho artístico vai ser elaborado na *Estética* como pertencente à arte simbólica, que seria a arte oriental, que aparece antes da arte clássica. Como foi abordado no segundo capítulo desse trabalho, a arte simbólica não consegue alcançar um desenvolvimento apropriado do conteúdo espiritual, o que fica claro na forma em que ele é representado, que é algo similar ao que está sendo defendido aqui. A diferença, contudo, é que ela entra na categoria de arte na *Estética*. A arte simbólica é hierarquicamente inferior às artes clássica e romântica, e se consagra como uma forma de arte *deficiente* e de *aspiração* ao belo, sem de fato poder alcançá-lo.

Essa inferiorização do oriente, especialmente agressivo com a África, vai se repetir em outros momentos da obra hegeliana. Nos seus cursos de *Filosofia da História*, encontramos comentários explicitamente depreciativos com o povo e o continente africano, que não podem ser reduzidos a meros acidentes de época, já que eles têm uma função filosófica no texto e na construção da filosofia do autor¹⁹⁰. Mas isso de modo algum significa que Hegel não estivesse interessado no oriente. Ele está vivendo um momento histórico de grande interesse no mundo

¹⁸⁸ “Once again, Hegel has the entire culture of Egypt in mind here: the invention of writing (hieroglyphs being a mixture of depiction and abstraction), the discovery of geometry, the birth of “free architecture” out of the combination of organic and geometrical forms (PhG, 510/422), as well as the cult of death (the pyramids are the “crystal, the form characteristic of the understanding, which houses the dead,” 515/427) – all these phenomena reveal spirit’s coming-to-itself from nature.” SIEP, 2014, p. 212.

¹⁸⁹ Um dado relevante para os estudos sobre o lugar da África na filosofia hegeliana é que, segundo Robert Bernasconi no artigo *Hegel at the Court of the Ashanti*, Hegel não considerava o Egito como um país do continente Africano.

¹⁹⁰ Essa questão não pode ser desenvolvida de maneira apropriada nesse trabalho, mas existe uma bibliografia extensa sobre essa questão. Diversos momentos considerados racistas na filosofia hegeliana foram abordados, por exemplo, por Daniel James e Franz Knappik no artigo *Exploring the Metaphysics of Hegel’s Racism: The Teleology of the Concept and the Taxonomy of Races*. Hegel Bulletin: Hegel and Teleology.

oriental e se insere no debate composto por outros filósofos e escritores da sua época¹⁹¹. Alguns exemplos são os livros *Divã ocidento-oriental*, de Goethe, que surge a partir do encontro com o poeta persa Hafez, o *Sobre a língua e a sabedoria dos hindus*, de Schlegel e o *Sobre o episódio do Mahabharata conhecido como “Baghavat-Gita”*, de Wilhelm von Humboldt. Hegel inclusive escreve uma resenha¹⁹² sobre esse texto de Humboldt e relata o acesso recente às fontes da literatura, da ciência e das artes antigas indianas, além de mostrar uma possível mudança de posição a respeito da filosofia indiana, com um olhar mais positivo do que em outros textos¹⁹³.

Dando continuidade ao desenvolvimento da figura do artesão, Hegel diz:

A divisão, de que parte o espírito do artesão – a do *ser-em-si*, que se converte no material que ele elabora, e do *ser-para-si*, que é o *lado* da consciência-de-si que trabalha- essa divisão em sua obra se tornou objetiva. Seu esforço ulterior deve tender a superar essa separação da alma e do corpo; a revestir e a modelar a alma nela mesma; e, por sua vez, a infundir alma no corpo.¹⁹⁴

A obra reflete de forma objetiva esse trabalho que é instintivo, e por isso é corpo sem alma ou com uma alma morta. Esse objeto é dotado de certa frieza, já que ele é apenas material sensível, diferente da obra de arte. O esforço que deve ser feito é de não operar nessa divisão, mas que alma e corpo apareçam juntos na própria obra. Ao tomar a vida vegetal para si como algo utilizável, parece que o artesão dessacraliza o meio natural. Segundo Hegel, ele a utiliza e a altera, eliminando a existência imediata que essa vida orgânica possui, e aproxima essas formulações das formas universais do pensamento. Talvez isso se dê porque aquilo que o artesão modula já contém pensamento, é um produto da sua capacidade de pensar. Desse modo, conforme o artesão molda a obra, parece que o objeto vai ganhando pensamento, já que está pouco a pouco adquirindo consciência e deixando de ser matéria bruta da natureza.

¹⁹¹ “É, no entanto, nos seus anos berlineses que a questão do orientalismo se coloca de modo mais intenso, devido ao frênesi linguístico e cultural pertinente a novas descobertas neste campo. Ele conhece e discute com pesquisadores da área, tais quais Bopp e Rückert. Como fica claro no artigo da *Jarbücher*, utiliza-se do trabalho de indologistas britânicos como Charles Wilkins, William Jones e Thomas Colebrook, e dos trabalhos dos irmãos Schlegel –além da tradução de August, Hegel conhecia o *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), estudo publicado por Friedrich Schlegel sobre o sânscrito e a produção de conhecimento na Índia.” AURAS, N. in *Sobre o episódio do Mahabharata conhecido como “Baghavat-Gita”*, de Wilhelm von Humboldt, G. W. F. Hegel. *Aoristo - International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics*, [S. l.], v. 5, n.1,2022.DOI:0.48075/aoristo.v5i1.28782.Disponível em: <https://erevista.unioeste.br/index.php/aoristo/article/view/28782>. Acesso em: 29 dez. 2022.

¹⁹² AURAS, N, 2022.

¹⁹³ Nos Cursos de *Filosofia da História* e de *História da Filosofia*, Hegel não inclui a filosofia oriental como parte da história da filosofia, que só começaria no ocidente, com os Gregos. Desse modo, essa resenha pode indicar uma mudança dessa posição de Hegel em relação a existência do que poderia ser chamado de “filosofia oriental”. A excelente introdução da tradução indicada do texto *Sobre o episódio do Mahabharata conhecido como “Baghavat-Gita*, de Nina Auras, aborda essa questão.

¹⁹⁴ HEGEL, 2002, p.459.

De acordo com Hegel, esse lado universal da obra encerra dentro de si uma figura da singularidade, e por isso se aproxima ou torna a obra mais igual à consciência-de-si ativa. Isso *aproxima* da efetividade [*Wirklichkeit*] o espírito que estava separado desse ser-aí [a obra]. Porém, esse *avanço* ainda não é o bastante, e falta à obra

exprimir nela mesma que encerra dentro de si uma significação interior; falta-lhe a linguagem, o elemento em que está presente o sentido mesmo que [a] preenche. Portanto a obra, embora se tenha purificado totalmente do [elemento] animal, e só traga nela a figura da consciência-de-si, é ainda a figura muda que necessita do raio do sol nascente para ter som, que, produzido pela luz, ainda é somente ressonância, e não linguagem: denota apenas um si exterior, não o si interior.¹⁹⁵

A significação da obra ainda está fora dela, ela tem apenas um pensamento que na sua singularidade ressoa ou a aproxima da consciência-de-si. Assim, a obra se purificou desse elemento animal, que é o objeto orgânico tal qual se dá na natureza – ele foi *modificado* pelo artesão. Talvez Hegel esteja dizendo, de uma maneira bastante literária e metafórica, que esse objeto é produzido pela luz porque reflete um pensamento, mas a obra mesma não tem o *si* espiritual. O que significa não ter esse *si*? Vimos no primeiro capítulo que o conceito do espírito é que ele é *em si* e *para si*, e parece que aqui a obra ainda não contém esse elemento de interioridade [em-si] e autorreferência [para-si], mas é apenas aquilo que seu exterior apresenta. Por exemplo, um obelisco é apenas material sensível [pedra] que foi transformado nesse objeto que vemos explicitamente, por mais que ele possa se *referir* a outra coisa. Ele não é linguagem, e, entendendo que a linguagem da *Fenomenologia* é a dialética, falta a esse objeto sensível uma realização do conceito, que *expresse* o espírito e por isso seja dialético. Estamos ainda diante da cisão entre alma e corpo, ou sujeito e objeto, que é uma separação do pensamento consciente-de-si de si mesmo.

Há uma *luta* descrita por Hegel entre o consciente e o inconsciente que parece ser o momento que aquilo que era instintivo vai se transformando em algo mais complexo. Esse conflito é de algum modo trabalhado pelo artesão, pois ele unifica dois mundos que aparecem como opostos: o da figura natural e o da figura consciente-de-si. O resultado disso é uma linguagem complexa, que, segundo Hegel, o artesão teria dificuldade de entender. Por isso que no decorrer desse processo cessa o trabalho instintivo que antes produzia uma obra carente-de-consciência, pois a atividade ganha consciência-de-si e consegue expressá-la. O espírito se torna unidade com sua própria obra, pois é para si figura e objeto de sua consciência. Agora o

¹⁹⁵ HEGEL, 2002, págs. 460 e 461.

interior se “exterioriza [a partir] de si e em si mesmo.”¹⁹⁶ O espírito não é mais artesão, e sim artista.

3.4 O surgimento do artista

A passagem para a figura da *Arte-Religião* representa uma elevação do espírito à forma da consciência-de-si e a produção de tal forma. O artista representa, segundo Hegel, o abandono da combinação das formas alheias do pensamento e do natural, e por isso é um *trabalhador espiritual* [*geistiger Arbeiter*]. É como se o objeto artístico estivesse sendo tratado como algo vivo, dotado de consciência. Isso nos remete à introdução da *Estética*, quando Hegel logo de início exclui o *belo natural* da delimitação do seu objeto de pesquisa, que é a bela arte. Isso não se dá por conta de uma escolha arbitrária, mas há um motivo, segundo o autor, para que não faça sentido que entendamos um pôr-do-sol ou uma flor como uma obra de arte. Ele explica que aquilo que encontramos na natureza é sem-consciência e sem-liberdade, pois apenas *é*, sem saber que *é* e sem escolher *ser*, tal como o sol que nos aparece todas as manhãs. Assim, Hegel entende que o belo artístico é superior ao belo natural, “pois a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocados acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza.”¹⁹⁷

Antes de entrar nas três formas da Arte-Religião (obra de arte abstrata; obra de arte viva; obra de arte espiritual), Hegel elabora uma breve introdução dessa sessão, que é muito importante para mostrar a importância da arte no interior da FE e no pensamento hegeliano. Algo fundamental para a compreensão da arte em Hegel, e que ele deixa claro logo no início – ainda que de modo indireto –, é que a arte não pode aparecer em qualquer lugar, porque ela é produto de um *povo livre*, e não de um povo subjugado à um sistema de castas, no qual falta a “liberdade universal dos indivíduos”¹⁹⁸.

Uma ideia bastante parecida é articulada nos cursos de *História da Filosofia* de Hegel, quando ele está argumentando a respeito de quando se daria o início da filosofia na história. Hegel defende que a liberdade de pensamento está vinculada com a liberdade prática¹⁹⁹, e por isso *a filosofia apenas surge na história onde e na medida em que se formam constituições*

¹⁹⁶ HEGEL, 2002, p. 461.

¹⁹⁷ HEGEL, 2015, p. 28.

¹⁹⁸ HEGEL, 2002, p. 462.

¹⁹⁹ “[...]um povo, que tem essa consciência de liberdade, baseia seu ser-aí nesse princípio. A legislação, a inteira condição [*Zustand*] de um povo, tem o seu fundamento apenas no conceito que o espírito faz de si mesmo, nas categorias que ele possui. Se dissermos que a emergência da filosofia pertence à consciência da liberdade, então o povo, no qual a filosofia começa, deve se basear nesse princípio; do lado prático, está relacionado que a liberdade atual, a liberdade política, floresça.” [TWA 18, 116] Tradução nossa.

*livres*²⁰⁰. A filosofia começa, portanto, só com o mundo grego, porque lá existe uma consciência de liberdade: na medida em que *eu sou livre, outros iguais a mim também são*. Há uma universalidade nessa liberdade, que aparece nas leis daquele lugar, ainda que de forma muito restrita e limitada a um pequeno número de cidadãos.

Esse povo livre ao qual Hegel está se referindo aqui na FE, e que tem na figura da *Arte-Religião* consciência de sua essência absoluta, é o *espírito ético ou verdadeiro*, “no qual os costumes constituem a substância de todos, e cuja efetividade e ser-aí, todo e cada singular sabe como sua vontade e seu ato.”²⁰¹ No entanto, é difícil aceitar que o povo Grego se enquadre nessa exigência de que *todo e cada singular* participe da formação da substância verdadeira. Para isso, precisaríamos de fato pensar no *povo grego* como a minoria de cidadãos, e excluir todos aqueles que não se enquadravam nessa categoria (escravos, estrangeiros, crianças e mulheres), o que seria bastante questionável. Assim, poderíamos nos perguntar se Hegel não está forçando um enquadramento do conceito de *povo livre* em uma situação bastante desfavorável para essa tese com o objetivo de poder fundamentar a sua filosofia, já que seria uma exigência do espírito que tal estado de liberdade fosse encontrado para que a arte pudesse aparecer.

Aqui nessa introdução da *Arte-Religião* me parece que Hegel defende que, justamente pela sua liberdade, o espírito ético se coloca na seguinte dinâmica: ele é capaz de se *eleva* da sua efetividade ou da sua imediata unidade com sua substância e com isso colocar-se em movimento, questionando os seus próprios estamentos. Essa elevação da própria efetividade acontece justamente através da religião e da arte, que leva esse espírito ético ao *puro saber de si mesmo*. Assim, aparentemente Hegel está apontando algo de positivamente *destrutivo* na arte, que faz com que o espírito *chore a perda de seu mundo*, mas é ela também que o eleva da sua efetividade anterior.

Por isso Hyppolite vai dizer em *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito* que “a beleza da arte antiga aparece quando o espírito se eleva acima de sua realidade, quando volta de sua verdade objetiva ao puro saber de si mesmo.”²⁰² É nesse espírito, que se eleva de si mesmo e tem o puro saber de si, que, segundo Hegel, surge a arte absoluta.

Mais tarde, o espírito transcende a arte para atingir sua suprema apresentação, a saber, não ser apenas a *substância* que nasceu do Si, mas ser, em sua apresentação como objeto, *este Si*: não só engendrar-se de seu conceito, mas ter seu conceito mesmo por figura, de modo que o conceito e a obra de arte produzida se saibam mutuamente como uma só e a mesma coisa.²⁰³

²⁰⁰ TWA 18, 117. Tradução nossa.

²⁰¹ HEGEL, 2002, p.462.

²⁰² HYPOLITE, 1999, p. 576.

²⁰³ HEGEL, 2002, p. 464.

A arte aparece como um veículo de aparição do espírito, ou seja, é na obra que podemos efetivamente nos deparar com ele, naquilo que Hegel entende como sua *suprema* apresentação. A obra de arte não é apenas a construção do conceito, mas ela é o conceito mesmo. Hegel está dando um status bastante alto para esse momento de desenvolvimento do processo da consciência, e parece indicar que a arte é uma espécie de libertação de um estado da consciência anterior que era incapaz de se conhecer. O artista realiza isso produzindo a si mesmo, se externalizando no mundo sensível, de uma maneira espiritual, que é implantando uma *alma* na sua produção. Agora a obra não é *apenas* aquele material sensível que vemos em um primeiro plano, dotado de uma cor, material e dimensão específica. Ela é a aparição daquilo que Hegel chama de verdade superior, ou absoluto.

É aqui na *Arte-Religião* que o “espírito se produz como objeto”²⁰⁴, marcando um ponto de chegada da atividade do conceito muito importante para o objetivo da *Fenomenologia*:

Atividade que é a forma pura; porque o Singular na obediência e serviço éticos tanto desgastou todo ser-aí carente-de-consciência, e [toda] a determinação fixa, como a substância mesma se tornou essa essência fluida. Essa forma é a noite em que a substância foi traída e se transformou em sujeito; e dessa noite da pura certeza de si mesmo é que ressuscita o espírito ético, como a figura que se libertou da natureza e de seu ser-aí imediato.²⁰⁵ [grifo nosso]

Um modo de interpretarmos essa passagem é retomarmos algo que aparece na sessão *A luminosidade*, do capítulo da *Religião*. Lá Hegel diz que uma determinada realidade que o espírito se confere ao longo do movimento da consciência é o *dia*, ou seja, aquilo que está diante da luz e que podemos ver – que parece ser o real concreto que temos acesso imediato no nosso cotidiano. Já o conceito ou o espírito é a noite, porque de algum modo o todo ainda está encoberto e ainda falta a consciência-de si do espírito. Assim, de acordo com o trecho acima, parece que essa essência, ou a noite, traiu a substância da sua verdade, da sua imediatez e da natureza, e a fez transformar-se em *sujeito*.

Conforme defendemos no primeiro capítulo desse trabalho, a passagem da substância para o sujeito é central na *Fenomenologia do Espírito*, e aparece no prefácio da obra: “Segunda minha concepção – que só deve ser justificada pela apresentação do próprio sistema –, tudo decorre de entender e exprimir o verdadeiro não como *substância*, mas também, precisamente, como *sujeito*.”²⁰⁶ Diante disso, gostaria de retomar um pouco o que já foi abordado sobre essa

²⁰⁴ HEGEL, 2002, p. 464.

²⁰⁵ HEGEL, 2002, p. 464.

²⁰⁶ HEGEL, 2002, p.32.

questão na primeira parte dessa dissertação para melhor pensarmos a sua aparição aqui na *Arte-Religião*.

Para que possamos compreender essa necessidade de exprimir o verdadeiro como sujeito, e não com substância, precisamos pensar o que implica a noção de substância na história da filosofia. Podemos ter em mente, de um modo bastante geral e cientes de que esse assunto já foi trabalhado de diversas maneiras, que o termo *substância* indica algo que é completo ou perfeito, ou seja, que carrega *em-si* o máximo de *ser* possível. Há uma unidade originária ou imediata que está por trás da noção de substância em diversos filósofos anteriores ao Hegel.

Aristóteles, que é um autor muito importante para Hegel e claramente invocado em diferentes momentos do prefácio da *Fenomenologia*, se propõe a investigar na *Metafísica* tudo aquilo que é, e diz que a questão do *ser* é a questão da *substância*²⁰⁷. Existem três maneiras de nos referirmos à substância: como forma, como matéria e como sínolo. Aristóteles explica o que ele entende por esses três modos no livro Z da *Metafísica*: “Chamo matéria, por exemplo, o bronze; forma a estrutura e a configuração formal; sínolo o que resulta deles, isto é, a estátua.”²⁰⁸ O sínolo²⁰⁹ é o composto de matéria e forma, e é aquilo que existe sensivelmente. A forma é aquilo que determina a matéria [que é indeterminada], e a substância sensível é o resultado disso. O sínolo está sujeito ao processo de geração e corrupção, mas a forma não.²¹⁰ Assim, ainda que não seja imediatamente claro e precise ser investigado o que é substância, quantas elas são, como elas se constituem, aquelas que existem têm uma forma previamente determinada, pois as formas já existem e não podem ser efetivamente criadas. Ou seja, vivemos em um mundo que, de certo modo, tem um vir-a-ser moldado por formas que já estão dadas.

Hegel expõe no prefácio da *Fenomenologia* o que significa a noção tradicional de substancialidade²¹¹: ela inclui em si o universal ou a imediatez do saber mesmo, e também aquela imediatez que é o ser, ou a imediatez para o saber. Essas duas formas de imediatez, do saber mesmo e para o saber, mostra uma fixidez em relação ao *ser* e ao *conhecer* da substância. Ou seja, aquilo que a substância é e o *saber* dela não mudam, é imediato. Há uma correspondência imóvel do em-si [sujeito] e do para-si [objeto], já que não há conflito entre a coisa mesma e o saber da coisa. Acontece que, para Hegel, essa é uma maneira abstrata de

²⁰⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2015., Γ, 2, 1003 a 33.

²⁰⁸ ARISTÓTELES, 2015., Z, 1029 a 5.

²⁰⁹ “O sínolo e a forma são dois diferentes significados da substância: o sínolo é a substância constituída da união da forma com a matéria, a outra é a substância no sentido de forma enquanto tal. Todas as substâncias entendidas no primeiro significado são sujeitas à corrupção, bem como a geração.” ARISTÓTELES, 2015., Z, 1039 b 20.

²¹⁰ “[...] Mas a forma não está sujeita à corrupção nem à geração: não se gera a essência de casa, mas só o ser desta casa concreta; as formas existem ou não existem sem que delas exista processo de geração e corrupção: ninguém as gera ou as produz.” ARISTÓTELES, 2015., Z, 1039 b 25.

²¹¹ HEGEL, 2002., p.32.

pensar o *ser*, já que ele é apenas *em-si*, ou seja, essência, e para ser efetivo precisa ser *em-si-e-para-si*. Isso porque o verdadeiro não estaria determinado sob a forma de uma substância no mundo que pode ser conhecida ou pensada inteiramente de maneira imediata pela consciência. Essa impossibilidade não se dá, porém, por uma incapacidade humana, e sim pela característica mesma do conceito, que está em movimento de aparição.

O verdadeiro, que é sujeito, também é nomeado por Hegel de “substância viva”, e essa sim é o *ser*, efetiva, por ser o *movimento* do pôr-se-a-si-mesma, ou a mediação consigo mesma do tornar-se outro – *está em* determinação. Assim, para pensarmos o que é “sujeito” na filosofia hegeliana, não podemos querer determiná-lo imediatamente no espaço e no tempo, já que não se trata de algo que se dá inteiramente no presente [completo], nem que se dará igual no futuro [determinado] e que sempre se deu no tempo [eterno].

“Como sujeito, é a *negatividade* pura e *simples*, e justamente por isso é o fracionamento do simples ou a duplicação oponente, que é de novo a negação dessa diversidade indiferente e de seu oposto”.²¹² Como foi comentado anteriormente, essa negatividade indica a sua diferença essencial com a noção comum de substância, porque não estamos diante de algo que está apaziguado consigo mesmo, mas que contém dentro de si um elemento de negação. Segundo Hegel, a restauração desse fracionamento se dá com a reflexão em si mesmo no seu ser-Outro. É a negatividade que impulsiona a reflexão do sujeito ou da substância viva em si mesma diante do seu outro.

Como podemos pensar esse *ser-Outro*? Ele é *seu* [da própria consciência], ou seja, esse *outro* são as diferenças dadas no próprio ser. Além disso, como sugerimos no primeiro capítulo, podemos pensar que desenvolver a capacidade de se enxergar em algo outro dentro de si mesmo, nessa negatividade, possibilite enxergar o outro fora do seu-ser como um igual. Tudo se passa como se *nós* mesmos fossemos vários *outros*, ou seja, há dentro do sujeito *um outro* que é *ele mesmo*, mas que também pode existir como outro fora dele. A nossa hipótese anterior era de que essa noção de *outro* poderia ser importante quando pensamos na obra de arte, já que o objeto artístico é a exteorização daquilo que é interior e que possui ao mesmo tempo um conteúdo da efetividade. Isso implica que esse objeto funcione para a consciência como algo que é ela mesma e que ao mesmo tempo é *outro* em relação a ela, e que para o espectador opere como um *outro* que pode existir dentro dele mesmo.

Acredito que a passagem retratada acima da introdução da *Arte-Religião* seja, se não uma confirmação, um indício de que é possível trabalhar com essa hipótese. Desse modo, a arte

²¹² HEGEL, 2002, p. 33.

opera na FE como aquilo que permite esse entendimento da substância como sujeito e que nos ajuda a nos enxergar naquilo que é um outro exterior a nós, e a justificativa disso vai ficar mais clara no decorrer dessa sessão através das suas figuras, que serão trabalhadas a seguir. A *libertação da natureza* e do seu *ser-aí imediato* em que ressuscita o espírito ético com a arte é o que marca essa passagem para o sujeito, que é tão cara para o percurso proposto pela *Fenomenologia*.

3.5 A recusa da paixão no *pathos* hegeliano

A passagem para o sujeito, no entanto, não é algo inteiramente positivo para a consciência, pois essa elevação é também marcada por um estado de sofrimento profundo. Hegel explica que esse novo momento é dotado de uma ambiguidade, já que tanto possui subsistência e verdade firme, quanto inquietude absoluta e o esfacelar daquela eticidade anterior.

A existência do conceito puro, para a qual o espírito fugiu de seu corpo, é um indivíduo que o espírito escolheu para receptáculo de sua dor. Nele, o espírito está como seu universal e sua força, da qual sofre violência; como seu *pathos*, graças ao qual sua consciência-de-si perdeu a liberdade. Mas aquela força positiva da universalidade é subjugada pelo puro Si do indivíduo, como a força negativa. Essa atividade pura, consciente de sua força aprisionada, luta com a essência não figurada; assenhoreando-se dela, fez do *pathos* sua matéria, e se deu o conteúdo dela. Essa unidade emerge como obra: [é] o espírito universal individualizado e representado.²¹³

Esse último parágrafo da introdução parece sintetizar muito bem como a obra de arte emerge: ela parece ser esse indivíduo que aparece como receptáculo do espírito, tal como um corpo encarnado. Parece que Hegel está dizendo que a atividade pura do espírito, que é consciente-de-si, luta com isso que ele chama de essência não-figurada, que podemos pensar, como hipótese, ser aquilo que até então era apenas material-puro, sem forma artística. Essa atividade se apodera dessa essência, e faz do *pathos* sua matéria, seu conteúdo.

Na *Estética*, Hegel considera que a palavra grega *pathos* é de difícil tradução, visto que *paixão* [*Leidenschaft*], que é o termo recorrente utilizado para traduzi-la, está ancorado em um sentido pouco elevado, mesquinho, “ao passo que exigimos do ser humano que ele não permaneça preso às paixões. Por isso, tomamos aqui *pathos* em um sentido mais elevado e mais universal, sem esta ressonância do que é repreensível, teimoso etc.”²¹⁴ Fica claro como ao reivindicar algo mais *universal* para a tradução desse termo, a *paixão* seria algo que se encontra presa no plano da mera subjetividade, que é o problema do terreno dos sentimentos para Hegel.

²¹³ HEGEL, 2002, p. 464. Tradução modificada por nós.

²¹⁴ HEGEL, 2015, p. 238.

Nos seus *Cursos de Filosofia da História*, ele defende que o sentimento [*Gefühl*] é a forma mais inferior com que o conteúdo pode aparecer, porque é algo muito subjetivo, um fechamento em si mesmo, além de ser algo que compartilhamos com os animais.²¹⁵

A crítica de Hegel ao sentido mais comum de paixão, como aquilo que de algum modo nos destitui de nós mesmos e nos coloca em um estado que desbanca a racionalidade do seu lugar de poder sobre as nossas ações, aparece em outros momentos da sua obra²¹⁶, como nas suas asserções bastante problemáticas a respeito da África. Hegel chega a afirmar nas sua *Filosofia da História* que os africanos, por estarem em um estágio de natureza e animalidade que os deixaria fora do movimento do espírito²¹⁷, estariam presos às paixões, e distantes daquilo que nos tornaria efetivamente humanos. Assim, parece-me que justamente essa quebra com o que Hegel toma como racional é o que coloca a paixão em suspeita e em constante estado de crítica, e faz parte do seu argumento para deslegitimar outros modos de existência que diferem muito da cultura europeia.

Para caracterizar o que seria o verdadeiro sentido de *pathos* na *Estética*, Hegel traz como exemplos a ação de Antígona, na peça de Sófocles, em relação ao seu irmão Polinices, e também o matricídio cometido por Orestes, na peça de Eurípedes:

Assim, por exemplo, o sagrado amor fraterno de Antígona é um *pathos* segundo o significado grego da palavra. O *pathos* segundo esse sentido é uma potência em si mesma legítima do ânimo, um Conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. Orestes, por exemplo, mata sua mãe não baseado num movimento interior do ânimo, que nós poderíamos designar de paixão, e sim o *pathos* que o impulsiona para a ação é muito bem calculado e completamente ponderado. Quanto a isso, também não podemos dizer que os deuses possuem *pathos*. Eles são apenas o Conteúdo universal daquilo que na individualidade humana impulsiona para decisões e ações. Os deuses enquanto tais, porém, permanecem em seu repouso e ausência de paixão e, caso também aconteça entre eles alguma briga e conflito, não haverá para eles propriamente seriedade ou seu conflito tem uma relação universal e simbólica enquanto uma guerra universal dos deuses. Devemos, por conseguinte, limitar o *pathos* à ação dos seres humanos e compreender com isso o essencial Conteúdo racional que está presente no si mesmo humano [*menschlichen Selbst*] preenchendo e penetrando o conjunto do ânimo.²¹⁸

Fica claro como Hegel toma o *pathos* como algo não só diferente, mas até em oposição ao sentido comum de paixão. Com o *pathos* não estaríamos diante de algo que não podemos controlar, que é o que a paixão nos invoca, mas sim de um ato calculado e ponderado, e por

²¹⁵ GW 27,2: 486.

²¹⁶ Nos cursos de *Filosofia da História*, temos a famosa frase de Hegel de que “nada de grandioso no mundo foi realizado sem paixão” HEGEL, G.W.F. *Lectures on the Philosophy of World History. Vol. 1: Manuscripts of the Introduction and the Lectures of 1822-3*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 68. [Tradução nossa]. Porém, quando olhamos melhor de que *paixão* Hegel está falando, vemos como ela é muito distante do sentido mais recorrente da palavra, e ele mesmo diz que essa não é a melhor palavra para dar conta do que ele está dizendo, já que o que ele quer retratar é o poder da volição humana.

²¹⁷ GW 27,3, 833, 834.

²¹⁸ HEGEL, 2015, p. 238.

isso racional. Porém, diferente do que Hegel está dizendo aqui, acredito que a ação de Antígona está totalmente em oposição a um ato que podemos chamar de *calculado*. Foi justamente por se desfazer de qualquer ponderação que ela pôde confrontar até o fim a norma estabelecida na pólis por Creonte, ainda que isso custasse a sua vida:

Ismene acusa Antígona de querer aquilo que nunca deveria ser procurado, que é o *impossível*, e ela responde que quando *não puder, morta, desistirá*. [Linhas 90-91] É como se ela dissesse para a irmã que a única impossibilidade presente é a da desistência; de resto, tudo está em aberto. Antígona encarna muito bem nesse diálogo a curiosa situação de ser atravessada por algo que já não pode ser controlado, por uma força que destitui qualquer cálculo de autodefesa ou conservação de si. Por isso a sua ação só pode ser percebida pelas outras personagens como uma manifesta ausência de razão, como um ato de loucura. É como se ela estivesse tomada por uma força descomunal inserida em um tempo que é o do completo agora e que tenta desviar a existência daquele futuro que lhe era determinado.²¹⁹

Antígona parece agir na ordem contrária daquilo que pode ser calculado, e isso é capaz de quebrar com o ordenamento da polis, já que toda a ordem ali estabelecida se desmorona a partir da sua recusa em consentir com que o havia sido imposto pela tirania do rei. A meu ver, Sófocles constrói uma personagem que age radicalmente contra a rigidez do poder de Creonte, que representa também o império da masculinidade na polis, e para isso ela precisa ficar *sozinha com a sua insensatez*²²⁰, pois está conscientemente arriscando a própria vida.

No trecho citado acima da *Estética*, Hegel diz que o *pathos* é uma ação essencialmente *humana* e de conteúdo divino. Tudo se passa como se o agir humano impulsionado por esse conteúdo, e representado pela arte, fosse um ato de *pathos*. Os deuses estariam em repouso, o que mostra que o absoluto tem um apaziguamento dos seus conflitos e se difere dos humanos. Não deixa de ser curioso o fato do *pathos* ser essencialmente humano e a Arte-Religião na FE ser o meio pelo qual o espírito conhece a si mesmo. Aparentemente o espírito conhece pacificamente o seu conteúdo através da arte, e quem *age*, que é o que figura o *pathos*, é apenas o ser humano.

Ainda de acordo com a *Estética*, o *pathos* constitui o *verdadeiro ponto central, o autêntico domínio da arte*, pois ele “toca numa corda que ressoa em cada peito humano, cada um conhece e reconhece a preciosidade e racionalidade que reside no Conteúdo de um verdadeiro *pathos*. O *pathos* move porque é a potência em si e para si na existência humana.”²²¹ Essa capacidade de ressoar em todos nós mostra a sua universalidade e por isso ele só pode ser uma ação

²¹⁹ CARDOSO, Natália. *Sobre o devir: uma releitura da tragédia Antígona, de Sófocles*. Revista Pasmás, 12/2020. Disponível em: <https://medium.com/pasmás/sobre-o-devir-uma-releitura-da-tragédia-de-antígona-d14497c16668>

²²⁰ SÓFOCLES. *Antígone in: Três tragédias gregas*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007., linhas 95-96.

²²¹ HEGEL, 2015., p.238.

totalmente racional, porque é a racionalidade que caracteriza a verdadeira natureza humana em Hegel²²². O conceito de razão é apresentado na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* como a dissolução das particularidades pela consciência de si universal, que só pode atingir seu mais alto grau no pensamento [GW 20: 433]. Assim, o pensamento é aquilo que é capaz de nos tirar desse campo da mera subjetividade, de irmos além de nós mesmos e nos encaminharmos para o universal.

Desse modo, o poder do *pathos* está em atravessar e transcender a nossa subjetividade, causando, como diz Hegel, “uma forte reação em nossa alma”²²³. Daí a força desse movimento que se apresenta na obra de arte, porque é como se não fosse mais possível que continuemos estancados naquilo que tomamos como nosso saber, e somos levados à uma outra verdade que seria universal e, por isso, verdadeiramente humana. Isso parece ser o sentido presente naquele trecho que trouxemos mais acima do final da introdução da sessão da *Arte-Religião* na FE. A obra de arte emerge com essa espécie de violência, desempenhada pelo que Hegel nomeia de atividade pura ou de força negativa, que é aquela que de algum modo questiona e ataca o natural e a imediatidade. Podemos pensar o *pathos* justamente como essa força aprisionada, que precisa se exteriorizar para ser livre. Assim, o resultado dessa atividade é a unidade da matéria e do conteúdo que ganhou figuração através do *pathos*, fazendo com que o espírito universal enfim apareça, de modo individualizado e representado na obra de arte.

²²² Na introdução do seu curso de *Filosofia da História*, Hegel diz que o seu objetivo ali é fazer uma consideração pensante dos acontecimentos da história, com pretensão de elaborar uma história mundial e universal. Hegel parte do pressuposto que toda a ocupação humana da história transcorreu de um modo racional, porque é isso que nos faz humanos. A história universal se dá pelo *governo* da razão, é a partir dela que se produz tudo que é eminentemente humano na história universal. HEGEL, G.W.F. *A razão na história*. Lisboa: Edições 70, 1994; p. 27.

²²³ HEGEL, 2015., p. 238.

Capítulo 4- A Arte-Religião em suas três figuras

4.1 A obra de arte abstrata e a imobilização da linguagem

Esse capítulo será dedicado ao restante da sessão *Arte-Religião*, que se desdobra em três formas de arte. O texto dessa parte da obra tem muitas passagens metafóricas e parece ainda mais enigmático do que a introdução,²²⁴ dando a impressão de que Hegel está articulando o seu pensamento filosófico com o assunto da arte de forma cada vez mais conurbada. O meu objetivo aqui não é abordar a sessão como um todo na sua exaustão, o que demandaria um espaço muito maior nesse trabalho do que apenas um capítulo. Dito isso, me proponho a realizar nessa parte final uma leitura centrada em alguns trechos que nos ajudem a melhor compreender o desdobramento da arte dentro desse percurso de necessidade de realização do espírito na *Fenomenologia do Espírito*.

Hegel apresenta inicialmente a *obra de arte abstrata*. Trata-se, segundo o autor, da *primeira obra de arte*, e por isso ela é *imediate, abstrata e singular*. Isso significa que existe algo para se concretizar através da obra de arte que só pode vir com o seu desenvolvimento, e que será apresentado ao longo da sessão através das outras duas formas. Ludwig Siep, na obra *A Fenomenologia do Espírito de Hegel*, comenta que, para Hegel, abstração “sempre significa separação, a não-mediada justaposição de significados que, na verdade, formam uma unidade complexa.”²²⁵ A falta de mediação, que é também um modo de dizer que existe uma carência de aprimoramento da obra e da relação entre o objeto artístico e o saber desse objeto, coloca a arte em um lugar ainda obscuro, de difícil acesso.

Siep acrescenta que não é fácil acompanhar a relação entre isso que se entende como abstrato na filosofia hegeliana com as formas de arte gregas antigas tratadas nessa seção, que são as esculturas, os hinos, os cultos e os oráculos, conforme veremos mais a frente. Um modo de entender o que Hegel está dizendo é perceber que o mais importante aqui nessa primeira aparição da obra é uma espécie de desenvolvimento da linguagem artística, que ocorre através das experiências coletivas dos cultos. Eles são capazes de transpor uma estaticidade dos deuses representados inicialmente pelas estátuas para uma linguagem mais próxima do espírito, e com isso encaminhar-se para a superação dessa forma de abstração.

²²⁴ Isso se reflete nas diferentes traduções da obra, e podemos ver variações muito grandes de interpretação dessa sessão dos tradutores que estamos consultando da FE (Terry Pinkard, no inglês, Jean-Pierre Lefebvre, no francês, e Paulo Meneses, no português).

²²⁵ SIEP, 2014, p. 213.

De acordo com Hegel, “[a obra] tem de mover-se [saindo] contrariamente a esse modo imediato e objetivo da consciência-de-si; enquanto essa, por outro, procede a superar no culto a diferença que primeiro ela se atribui em relação a seu espírito, e a produzir, assim, a obra de arte nela mesma vivificada.²²⁶” Parece-me que Hegel aponta uma dupla tarefa que precisa ser executada para que a arte saia dessa forma de abstração: uma que concerne a uma melhor elaboração da própria obra, e outra da própria consciência de si, ou do povo ético.

Pensando na primeira parte da citação, que diz respeito à obra, tudo se passa como se esse modo imediato e objetivo da obra estivesse na direção contrária de uma característica central do espírito, que é o seu movimento expressivo de determinação e mediação através da relação com a categoria do *nós*, que mostra uma coletividade, e não mais um singular²²⁷. Desse modo, essa primeira forma da obra de arte ainda estaria distante de uma realização mais elevada do espírito absoluto, que é a função da arte no sistema hegeliano desde a *Fenomenologia*. Já a segunda parte da citação parece mostrar que existe um trabalho a ser desempenhado pela própria consciência de si que se vê diante da obra, tal como o espectador no culto, porque ele se enxerga como separado do espírito.

Essa primeira forma de arte vai ser caracterizada por Hegel através de diversas referências à Grécia antiga, e podemos pensar que ele se baseia na genealogia das divindades apresentada por Hesíodo, na *Teogonia*, quando diz que:

A figura dos deuses tem, pois, o seu elemento de natureza como um elemento superado, como uma obscura reminiscência dentro dela. A essência caótica e a luta confusa do livre ser-aí dos elementos – o reino a-ético dos Titãs – são vencidos e expulsos para a orla da efetividade que se tornou clara a si mesma, para os turvos confins do mundo que no espírito se encontra e se acalma. Essas divindades antigas, em que primeiro se particulariza a luminosidade acasalando-se com as trevas- o Céu, a Terra, o Oceano, o Sol, o Fogo cego e tifônico da Terra, etc. –, são suplantadas por figuras que nelas ainda possuem apenas o eco apagado que recorda aqueles Titãs; mas já não são essências-da-natureza, e sim claros espíritos éticos dos povos conscientes-de-si mesmos.²²⁸

Por mais que esses deuses mantenham uma conexão evidente com a natureza, eles não são sua alegoria ou representação imediata, e sim *espíritos éticos dos povos conscientes-de-si-mesmos*. Desse modo, há uma superação do mero elemento natural e a incorporação da autorreflexão e do saber de si mesmo de um povo na produção artística, que é o que difere o mundo grego da experiência oriental que está formulada na figura do artesão. O que antes era apenas um elemento da natureza se apresenta agora na forma individualizada de um deus que, na sua forma, se assemelha ao ser humano- como Zeus, Afrodite, Atena etc.

²²⁶ HEGEL, 2002, p. 464. Tradução modificada.

²²⁷ Esse assunto foi discutido mais detalhadamente no primeiro capítulo desse trabalho.

²²⁸ HEGEL, 2002, p. 466. Tradução modificada.

Sabemos como o espírito ético desse momento histórico se organizava de modo muito fundamental em torno dos poemas de Hesíodo e de Homero²²⁹, que Jaa Torrano nomeia de *cartilha* para o mundo grego antigo²³⁰. É através desses poemas que, segundo ele, “os gregos aprendiam a ler, a pensar, a entender o mundo e a reverenciar o poder dos deuses”.²³¹ Hesíodo era um porta voz do divino, das musas, pois eram elas que traziam a verdade através dele, tal como podemos ver em *Teogonia*²³², e por isso estamos diante de uma *revelação* das deusas – o que vai ser criticado por Hegel mais a frente. Desse modo, o poeta não era aquele que produzia o conteúdo verdadeiro, mas sim que nos mostrava a verdade que as Musas diziam através dele, tal como um *servo* das deusas, como Hesíodo mesmo se define no proêmio da *Teogonia*.

Diante disso, a verdade dos hinos ainda estaria separada do próprio artista, porque ela parece pertencer às divindades que aparecem *através* do artista, mas que é diferente dele. Talvez esse seja um modo de entender aquela separação entre a *consciência-de-si e o espírito no culto* que está presente na citação do início dessa sessão sobre a arte abstrata. O que está sendo cultuado pela consciência-de-si é algo que ela não enxerga como pertencente a ela. O culto é desse divino que aparece através do humano, mas não é ele mesmo – ainda que a prática da devoção, como veremos, seja uma forma de tentar reunificar isso que parece ser separado, como uma experiência de incorporação do divino.

Acredito que Márcia Gonçalves apresenta uma interpretação da obra de arte abstrata nessa sessão da *Fenomenologia* que vai na mesma direção interpretativa:

O primeiro destes momentos de produção da arte é caracterizado na *Fenomenologia* por uma espiritualidade tipicamente representativa, própria da religião, cujas obras são elas mesmas corporificações da divindade, e conseqüentemente objetos de louvor e admiração, mas que não são capazes de revelar a espiritualidade própria do artista. Ou seja, o povo admira a obra do artista, mas não é capaz de reconhecer nela a espiritualidade própria do mesmo, mas sim apenas a espiritualidade do deus, que **parece** encarnar-se na obra e certamente **aparece** encarnado nela. Este mesmo deus é reconhecido ainda como espírito que teria inspirado o gênio do artista em sua criação, tal como quem se serve de um instrumento para sua própria manifestação. O artista é, portanto, neste momento inicial, para todos aqueles que possuem uma relação imediata com a obra de arte, não mais que um simples mediador de deus.²³³

²²⁹ Dois excelentes textos sobre esse assunto são: TORRANO, JAA. *O mundo como função de musa*. In: *Teogonia: A origem dos deuses*. Iluminaras: São Paulo, 1995 e VERNANT, J. P. *A voz dos poetas*. In: *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

²³⁰ TORRANO, Jaa. *A teogonia de Hesíodo*. Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-teogonia-de-hesiodo/>. Acesso em: 03/01/2023.

²³¹ TORRANO, 2023.

²³² Como fica claro no seguinte trecho do Proêmio: hino às musas, da *Teogonia*: “Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino. Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas Musas olímpias, virgens de Zeus porta-égide: “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações.”” HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Iluminaras, 1995.

²³³ GONÇALVES, Márcia. *A dialética entre arte e conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Revista Estudos Hegelianos. Ano 2, n. 3, 12/2005.

Isso que *aparece* encarnado na obra, que é o próprio deus, está de algum modo acima do artista e da audiência. O trabalho do artista como mediador do divino, como instrumento de aparição de deus, mostraria que o papel da arte na filosofia hegeliana, como aquilo que é capaz de fazer com que a consciência-de-si se conheça na sua forma mais verdadeira, ainda é incipiente na obra de arte abstrata. Isso porque a consciência-de-si não se reconhece inteiramente na própria verdade. Tudo se passa como se a consciência ouvisse a verdade através do trabalho de mediação do artista, mas não fosse totalmente parte desse verdadeiro. Do mesmo modo, o artista não seria exatamente o criador da obra, mas sim aquele que é usado pelo divino, para que se fale ou se produza através dele.

Esses seriam os aspectos ditos negativos dessa forma de arte, aquilo que a colocaria ainda em um lugar de abstração e falta. Porém, como Hegel diz no início dessa sessão, é no culto que a consciência-de-si busca superar a diferença que ela veria entre ela mesma e o espírito, e assim ser capaz de produzir a *obra de arte vivificada* nela mesma. Entendo que esse é o lugar de maior realização da forma de arte abstrata, que também passa por outros momentos.

O que podemos chamar de primeiro momento da obra abstrata é o da escultura, e gostaria de trazer dois trechos da sessão que sintetizam aquilo que Hegel está elaborando a respeito desse tipo de arte:

Assim, essa figura simples aboliu em si e recolheu, na individualidade tranquila, a inquietude da singularização infinita: tanto da figura enquanto elemento da natureza – o qual só se comporta de modo necessário como essência universal, mas se comporta de modo contingente em seu ser-aí e movimento – quanto dela enquanto povo que, disperso nas massas particulares do agir e nos pontos individuais da consciência de si, tem um ser-aí multiforme de sentido e de agir. Portanto, o momento da inquietude se contrapõe a essa individualidade tranquila: a ela – que é a essência – se contrapõe a consciência de si que, como lugar de nascimento da mesma, nada reteve para si senão o fato de ser atividade pura.²³⁴

[...]

O verdadeiro ser-aí consciente de si, que o espírito recebe da linguagem – que não é a linguagem da consciência de si estranha e, portanto, contingente, não universal- é a obra de arte que acima vimos: o hino. Ele está em contraste com o caráter de coisa da estátua. Como a estátua é um ser-aí estático, o hino é o ser-aí evanescente; como nesse ser-aí estático a objetividade deixada livre carece do Si imediato próprio, assim no hino, ao contrário, fica a objetividade demasiado encerrada no Si, chega demasiado pouco à figuração.²³⁵

Hegel aparentemente está dizendo que há uma *inquietude* do infinito e do verdadeiro que não encontra seu melhor lugar de aparição na estátua, pois precisa da linguagem, precisa circular, precisa ser livre – e sabemos como isso se realiza do melhor modo possível no pensar puro, na filosofia. Por isso a arte se concretiza melhor conforme ela ganha mais discursividade,

²³⁴ HEGEL, 2002., p. 466.

²³⁵ HEGEL, 2002., p. 470.

como através do oráculo e, sobretudo, dos hinos. A estátua apresenta uma *individualidade* demasiadamente *tranquila*, que destoa da necessidade daquilo que é infinito, que não pode ser imobilizado. De acordo com Márcia Gonçalves, “a obra de arte plástica da antiguidade grega é muito mais uma representação quase simbólica do absoluto, do que a realização do mesmo através da imediatidade da intuição, como ela será considerada no contexto da *Estética*.”²³⁶ A escultura é esse ser-aí estático, que simboliza o absoluto, mas que não consegue expressar sensivelmente o absoluto do modo mais adequado, e por isso é o modo mais imediato da aparição artística.

Hegel defende que a obra de arte *requer outro elemento do seu ser-aí* e que o *deus exige* uma outra saída que essa da escultura. “Esse elemento superior é a linguagem – um ser-aí que é a existência imediatamente consciente de si.”²³⁷ A linguagem é aquilo que permite o *contágio* do espírito, porque ela é fluída e irreverente à tentativa de imobilização do absoluto pela escultura. O oráculo, segundo Hegel, é a primeira linguagem necessária do deus²³⁸, mas ainda não é a linguagem da consciência universal. O conceito do oráculo é que o “deus é tanto a essência da natureza quanto a do espírito”²³⁹. Esse elemento natural faz com que essa linguagem da consciência-de-si seja de algum modo alheia [*fremde*] à comunidade, porque ela não é uma consciência-de-si que se realiza em si mesma, pois ainda depende dessa força que parece estranha ou fora do espírito.

O oráculo “enuncia sobre a essência proposições igualmente simples e universais, cujo conteúdo substancial é sublime em sua verdade simples; mas, graças a essa universalidade, parece ao mesmo tempo trivial para a consciência-de-si que se cultiva ainda mais.”²⁴⁰ Aparentemente, conforme a consciência-de-si se desenvolve, as palavras do oráculo não satisfazem mais as suas exigências. A consciência requer com o tempo uma maior elaboração da linguagem, e, conseqüentemente, um maior esforço do artista, que precisa se desvencilhar cada vez mais desse elemento natural que transmitiria de modo *simples* o universal, sem o seu esforço de reflexão.

²³⁶ GONÇALVES, 2005.

²³⁷ HEGEL, 2002., p. 467.

²³⁸ Márcia Gonçalves ressalta que “o oráculo, como mais tarde será mais bem desenvolvido na *Estética*, é caracterizado por uma linguagem ambígua, que mostra e oculta ao mesmo tempo, esconde e revela a verdade. Na *Estética*, o ritual religioso do oráculo é excluído da categoria de verdadeira obra de arte, exatamente por possuir o resquício do simbolismo oriental, com seu apego à naturalidade e à animalidade presentes nas formas pré-verbais do oráculo, e sua dependência da mediação de um intérprete, de um “mantis”, capaz de organizar a linguagem confusa e entorpecida expressa pelo sacerdote, nas primeiras formas da oralidade do oráculo.” GONÇALVES. 2005.

²³⁹ HEGEL, 2002., p. 468.

²⁴⁰ HEGEL, 2002., p. 468.

Deixar o contingente, segundo Hegel, nas mãos do oráculo, e não como interesse essencial do pensar e do saber, é lançar o conhecimento nas mãos da sorte ou do aleatório. Retirar o “saber, a respeito do contingente, dos pássaros, das árvores, ou da terra em fermentação”²⁴¹ é privar a consciência-de-si da sua capacidade de reflexão. Parece-me que a crítica de Hegel ao oráculo está centrada na suposição, por parte desse veículo de transmissão da mensagem divina, de que deveríamos lidar com o contingente como algo que não temos nenhum controle, como se não tivéssemos a obrigação de nos lançar na busca racional daquilo que é indeterminado. O oráculo é, de certo modo, uma afronta à razão, e Hegel parece defender aqui a necessidade de uma certa desvinculação do saber de tudo aquilo que não seria produzido pela reflexão – tal como esses sinais da natureza que os oráculos comunicam.

“Contudo, as verdades universais por serem conhecidas como o *em-si-essente*, reivindicam-as para si o *pensar-que-sabe* [*wissende Denken*], e a linguagem delas não lhe é mais uma linguagem estranha, mas a [sua] própria.”²⁴² Hegel descreve um percurso de desenvolvimento da arte no qual a consciência-de-si é chamada para si mesma, para a desvinculação do que lhe seria estranho, ou seja, de tudo aquilo que não é estritamente produzido pela razão. O “verdadeiro ser-aí consciente-de-si, que o espírito recebe da linguagem²⁴³”, é universal e não-acidental, e por isso deve se autodeterminar pela razão: é a atividade do espírito, através da obra de arte, em uma linguagem que não lhe é mais estranha, ou seja, que não mais depende da contingência e da falta de consciência da natureza.

A forma de arte que será abordada em seguida, como uma espécie de superação dos oráculos, e com essa atividade linguística mais elevada, são os cultos, que aparecem inicialmente através dos cantos dos hinos. No culto, “o Si se proporciona a consciência da descida da essência divina desde o seu além até ele [...]”²⁴⁴. Se no oráculo havia uma transmissão de sinais dos deuses, no culto o divino *desce* do além e se incorpora no humano, tal como ocorre com Hesíodo, na *Teogonia: Pelas Musas heliconíades começamos a cantar*.²⁴⁵ Há, segundo Hegel, uma purificação da alma através do culto, porque a consciência-de-si é elevada a ser o próprio elemento divino.

O hino conserva dentro dele a singularidade da consciência de si; e essa singularidade, ao ser escutada, é aí ao mesmo tempo como universal. A devoção, que em todos se acende, é a correnteza espiritual, que na multiplicidade das consciências de si é consciência de si como de igual agir de todos, e como de um ser simples. O espírito, como

²⁴¹ HEGEL, 2002., p. 469.

²⁴² HEGEL, 2002., p. 469.

²⁴³ HEGEL, 2002., p. 470.

²⁴⁴ HEGEL, 2002., p. 470.

²⁴⁵ HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminaras, 1995.

essa consciência de si universal de todos, tem em uma unidade sua pura interioridade, como também o ser para Outros e o ser para si dos Singulares.²⁴⁶

O hino é uma espécie de linguagem ou de comunicação do divino muito potente, porque permite essas experiências coletivas de devoção nas quais o espírito se movimenta pelo povo, que é a ideia de *correnteza espiritual*. Há uma conexão profunda entre o eu singular e o outro na prática da devoção. Isso porque o espírito, que é a consciência-de-si universal, consegue transpassar a singularidade da obra e fazer com que o povo ético se torne parte dela, como uma espécie de incorporação do divino coletiva.

Hegel termina essa sessão trazendo outras experiências dos cultos, além dos hinos, que são as práticas dos sacrifícios aos deuses, e ele também aborda as festas e as cerimônias realizadas pelos gregos. Nesses rituais, segundo a interpretação de Hegel, se supera “a objetividade da estátua, pois através dessa consagração de suas oferendas e trabalhos, o trabalhador torna benévolo a si, e contempla seu Si como pertencendo ao deus. Por outro lado, também esse agir não é o trabalho singular do artista, mas essa particularidade é dissolvida na universalidade.”²⁴⁷ Tudo indica que os cultos e suas variadas práticas de devoções, na visão de Hegel, aproximam cada vez mais o ser humano de deus e um dos outros. Eles são experiências de incorporação do espírito no povo ético, que se torna mais consciente de si, mais cultivado, ou seja, mais próximo do verdadeiro.

4.2 A obra de arte viva e o culto ao corpo masculino

A parte da sessão intitulada *a obra de arte viva* é a menor das três partes da *Arte-Religião* e, a meu ver, a mais inusitada. Hegel tratará principalmente dos jogos olímpicos gregos como um momento de progressão em relação à arte abstrata, e com foco, sobretudo, nos homens que eram divinizados pelos seus desempenhos, beleza e corpos durante esses eventos. Os jogos olímpicos eram festivais religiosos nos quais aconteciam diversos tipos de competições, inclusive artísticas (entre os poetas, no teatro, etc.). No entanto, Hegel vai se concentrar naqueles que praticavam os esportes e simbolizam a força e a potência do corpo humano. O surpreendente é que o processo de elevação da arte pela linguagem e pela sua fluidez na sessão anterior, que se iniciou nas estátuas e atingiu seu ápice nos cultos, retorna para o corpo, para uma materialidade, mas com a novidade de ser o culto ao corpo humano – na verdade, ao homem.

²⁴⁶ HEGEL, 2002., p. 468.

²⁴⁷ HEGEL, 2002., p. 473.

Hegel inaugura essa sessão fazendo uma espécie de ode aos gregos: “O povo, que no culto da arte-religião se aproxima do seu deus, é o povo ético que sabe seu Estado e as atuações do Estado como a vontade e o desempenho de si mesmo.”²⁴⁸ Tudo indica que Hegel defende que a relação dessa sociedade com o divino não está pautada, como muitos defenderiam, na delegação daquilo que lhe é essencial a uma entidade exterior, como se fossem um povo submisso a uma vontade que estaria fora do seu controle. Tal como já foi dito anteriormente, Hegel repete aqui a importância do culto no processo de aproximação do divino: ele permite que o deus se aloje na consciência, que encontre nela a sua morada.²⁴⁹ Essa experiência produzida pelo culto se desenvolve agora na obra de arte viva em um outro tipo de manifestação: na “festa que o homem se dá em sua própria honra. O homem coloca, pois, no lugar da estátua, a si mesmo como figura produzida e elaborada para o movimento perfeitamente livre; assim como a estátua é a quietude perfeitamente livre.”²⁵⁰ Hegel se refere claramente aqui aos jogos olímpicos, e agora o próprio homem (exclui-se aqui as mulheres, que raramente participavam dos jogos²⁵¹) assume a essência divina no seu corpo, que é livre, vívido, diferente da representação imobilizada do divino nas estátuas.

Segundo Hegel, a obra de arte nos jogos é o próprio homem, que une a sua força com a beleza, e que é premiado, pelo seu poder, com os adornos que antes pertenciam às estátuas. Aquilo que é visto como a mais perfeita apresentação material ou corpórea da essência desse povo não são mais as estátuas, *os deuses de pedra*, e sim esses homens. Ele vai apresentar algumas breves considerações a respeito da linguagem dessa forma de arte e tecer algumas comparações em relação às formas anteriores. Fica claro como existiria uma elevação dessa linguagem quando comparada à contingência do oráculo e ao caráter ainda emocional e de louvor a um deus singular do hino. Hegel não justifica o problema desse aspecto emocional dos hinos aqui, mas isso reforça o que já foi colocado anteriormente nesse trabalho, sobretudo no capítulo 3, que é o recorrente rebaixamento daquilo que é tomado como algo em oposição à razão na filosofia hegeliana, tal como os sentimentos.

Como foi sugerido mais acima, podemos colocar em questão a autenticidade da relação dessa forma de arte constituída por esses homens olímpicos, através dos seus corpos, da sua força, da sua beleza, com o processo de apuramento da linguagem artística, que deveria se

²⁴⁸ HEGEL, 2002., p.473.

²⁴⁹ HEGEL, 2002., p. 474.

²⁵⁰ HEGEL, 2002., p.476.

²⁵¹ “There were never any women’s events or categories in the ancient Olympics.” YOUNG, David. *A Brief History of the Olympic Games*. Blackwell, MA: 2004., p. 113. Sabemos da existência de jogos paralelos aos oficiais nos quais havia a presença de mulheres, como a Heraia.

tornar cada vez mais fluída, e que foi indicada como uma necessidade inerente ao desenvolvimento da arte anteriormente. No trecho a seguir, talvez fique mais claro o porquê desse novo momento e o seu papel para a linguagem, já que um importante conceito da filosofia hegeliana ganhou força nessa nova forma de arte e de culto, que é a *universalidade*:

A linguagem, entretanto, ganhou seu conteúdo claro e universal: - seu conteúdo claro porque o artista, a partir do seu primeiro entusiasmo totalmente substancial, se elaborou até alcançar a figura, que é um ser-aí próprio e convivial, penetrado em todos os seus movimentos pela alma consciente de si; - seu conteúdo universal porque nessa festa, que é a glória do ser humano, desvanece a unilateralidade da estátua que contém somente um espírito nacional, um caráter determinado da divindade. O belo ginasta é, na verdade, a glória de seu povo particular, mas é também uma singularidade corpórea na qual desapareceram a minuciosidade e o rigor da significação, e o caráter interior do espírito que sustém a vida particular, as disposições, as necessidades e os costumes de seu povo. Nessa extrusão para a corporeidade perfeita, o espírito depôs as impressões particulares, e as ressonâncias da natureza, que ele encerrava dentro de si como o espírito efetivo do povo. Por conseguinte, seu povo não está mais consciente nele de sua particularidade, mas antes, da abdição dessa particularidade; está consciente da universalidade de seu ser-aí humano.²⁵²

Diferente da estátua, que dava corpo para um deus singular e que estava ligada a um povo específico, o atleta é, antes de tudo, um homem, um ser humano, e haveria uma universalidade nesse conteúdo. O culto agora é *do homem*, e não mais de um deus específico. Isso aproximaria ainda mais esse povo ético do espírito, porque ele conseguiria literalmente cultivar um outro ser da sua espécie tal como se cultivava os deuses nos hinos, e enxergá-lo como alguém parecido ou próximo aos deuses. Podemos ver que Hegel faz uma interpretação nesse trecho que aproxima esse *culto ao homem* do que vai ser depois a figura de Jesus no cristianismo, quando deus assume a forma humana.

A aparição da universalidade aqui ainda é claramente limitada, já que não só as mulheres estavam excluídas, como apenas um tipo muito específico de homem²⁵³ tinha permissão para participar dessas competições. Desse modo, fazer uma relação da universalidade com algo que representa uma suposta perfeição da beleza, das formas do corpo e da força, ainda que de modo incipiente, deve ser questionado. A força do atleta, que assume a forma da obra de arte viva, é um princípio masculino para Hegel, enquanto a nutrição, que pode ser vista nos cultos de sacrifícios, com todas as sortes de oferendas, é um princípio feminino²⁵⁴. A primeira aparição

²⁵² HEGEL, 2002., págs. 476 e 477. Tradução modificada.

²⁵³ “Como a democracia ateniense, que só concedia direitos de cidadão aos homens adultos e livres do mundo helênico (estrangeiros e escravos não tinham voz política), os participantes das antigas disputas em Olímpia tinham de ser do sexo masculino.” PIVETTA, Marcos. *Divinas e Imperfeitas*. Pesquisa Fapesp, agosto/2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/divinas-e-imperfeitas/>. Acesso em: 01/12/2022.

²⁵⁴ “De uma parte, o espírito da terra, em sua metamorfose, desenvolveu-se até à substância silenciosamente poderosa, e por outra parte, até a fermentação espiritual; ou seja, ali se desenvolveu no princípio feminino da nutrição, e aqui no espírito masculino da força, que se propele, do ser-aí consciente de si.” HEGEL, 2002., p.474.

de uma forma de universalidade da arte aqui na *Fenomenologia* é restrita ao homem considerado cidadão da polis, como se esse tipo específico pudesse de algum modo se apresentar como a essência humana na sua *corporeidade perfeita*²⁵⁵. É claro que podemos ser benevolentes com o autor e pensarmos que ele está tratando de uma ideia de universalidade ainda muito abstrata, e que o mais importante aqui é que o culto não está mais centrado na figura de um deus exterior ao ser humano. Mas não podemos perder de vista como as estratégias de argumentação dos autores não são meros acidentes ou escolhas que não causam maiores efeitos na teoria como um todo. O modo limitado de Hegel pensar, por exemplo, o *masculino* e o *feminino* vai reverberar em diversos momentos da sua obra e influenciar de forma bastante decisiva a sua visão sobre a filosofia e a arte, como na sua interpretação das tragédias gregas, que veremos a seguir.

4.3 A obra de arte espiritual em suas três formas: epopéia, tragédia e comédia

4.3.1 Epopeias: a complexificação da cisão entre o ser humano e o divino

Essa última sessão da *Arte-Religião* é não só a maior das três, como a mais rica em referências. Hegel vai abordar aqui as epopéias, as tragédias e as comédias, além de explicitamente colocar na sua exposição referências artísticas do povo romano, e não só do povo grego. O meu objetivo aqui é tentar abordar brevemente cada uma dessas aparições da arte, assim como tecer relações com as formas anteriores.

Logo no seu início, Hegel problematiza a ideia de universalidade que fechou a forma de arte anterior. Primeiro ele reafirma que a contemplação de si mesmo através de outro ser humano na obra de arte viva é capaz de produzir uma união do espírito do povo em direção a algo comum, a uma nação, devido a ideia de uma humanidade universal. “Assim reúnem-se os peculiares belos espíritos-dos-povos em um único Panteão, cujo elemento e morada é a linguagem.”²⁵⁶ A etimologia de panteão [*pántheion*] em grego é literalmente o todo [*pán*] dos deuses [*theion*], que tem ao menos três significados: conjunto de deuses de um povo; nome do templo consagrado para os deuses gregos e romanos; nome do monumento onde são colocados os restos mortais daqueles que de algum modo eram considerados pessoas ilustres²⁵⁷. Aparentemente Hegel está se referindo à capacidade de unidade que o politeísmo grego teve

²⁵⁵ HEGEL, 2002., p.477.

²⁵⁶ HEGEL, 2002., p.477.

²⁵⁷ Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portugues-brasileiro/panteao>. Acesso em: 02/12/2022.

em formar uma entidade entre diferentes povos, e como a noção desse corpo artístico e digno de culto do ser humano, através da sua força, beleza e desempenho, também contribui para a ideia de que há algo em comum em todos eles.

Mas Hegel diz que essa é uma primeira universalidade, que ainda não “formou um Estado a partir dessas tribos”²⁵⁸. Ou seja, essa universalidade ainda não consegue unificar as variadas singularidades presentes e divididas em suas diversas repartições. Esse tipo de asserção mostra que Hegel entende que a formação de um Estado que englobe todas essas partes é algo superior à divisão dos povos. Importante notar como a figura da *Arte-Religião* parece contribuir para o fundamento da ideia de Estado hegeliana. Isso indica que a forma como um povo realiza seus ritos artísticos e religiosos está intimamente relacionada com a organização social e de Estado que será constituída por ele.

A primeira forma de arte que aparece nessa última sessão são as epopéias ou poesias épicas, que são os cantos narrados em versos que se consagraram na Grécia antiga, sobretudo na figura de Homero. A épica, segundo Hegel, contém o conteúdo universal como totalidade do mundo, mas não como universalidade do pensamento. Talvez isso queira dizer que a épica, por ter o conteúdo universal, já é espírito, é consciente-de-si e apresenta o saber de si mesma dentro da totalidade desse mundo. Porém, isso não coincide com a totalidade do pensamento, porque está restrita aos gregos. Sobre os aedos, que eram os rapsodos que recitavam os poemas, Hegel diz que seu *pathos* não é a força da natureza, mas sim da musa *Mnemósina*, da memória. Ou seja, não estaríamos diante de uma força contingente, que não temos controle, mas sim de algo que pode ser por nós cultivado.

Hegel complementa:

O aedo é o órgão evanescente em seu conteúdo; seu próprio ser não conta, mas sua Musa, seu canto universal. No entanto, o que está presente de fato é a conclusão [*Schluß*] em que o extremo da universalidade, o mundo dos deuses, através do meio-termo da particularidade está unido com a singularidade, com o aedo. O meio-termo é o povo em seus heróis, que são pessoas singulares como o aedo, mas apenas *representados* e por isso, ao mesmo tempo, *universais*; como o são o livre extremo da universalidade, os deuses.

Apresenta-se nessa epopeia, portanto, à consciência em geral o que no culto se efetua em si; a relação do divino com o humano.²⁵⁹

A epopeia parece ser uma espécie de síntese da relação de conexão entre esses três termos: *deuses* (universalidade) – *povo em seus heróis* (particularidade) – *aedo* (singularidade). O aedo é quem cria esse mundo, que o sustenta, que o narra, mas aquilo que realmente importa é seu canto universal, e não ele mesmo. Ainda não estaríamos diante do conceito nessa primeira

²⁵⁸ HEGEL, 2002., p.477.

²⁵⁹ HEGEL, 2002., p.478. Tradução modificada.

linguagem da obra de arte espiritual, e sim no campo da representação, pois é o aedo quem dá voz para as universalidades ali presentes.

Todavia, conforme já dissemos anteriormente sobre Hesíodo, o aedo tem um importante papel de mediação entre o mundo dos deuses e o mundo humano. Por isso que a epopeia é uma versão lírica daquilo que se dá no culto, que é a relação entre o divino e o humano. Podemos nos perguntar qual seria a diferença entre o aedo dos hinos, que apareceram anteriormente, e esse da epopeia. A meu ver, há uma diferença grande entre a *Teogonia*, de Hesíodo, e as epopéias de Homero: na primeira, o mais importante é a história do surgimento dos deuses, enquanto que na *Odisséia*, por exemplo, o protagonista é Ulisses, um ser humano – ainda que os deuses estejam presentes a todo momento e sejam fundamentais para o desenrolar da narrativa. Desse modo, a relevância do ser humano e a sua relação com os deuses se intensifica, e podemos notar uma maior interiorização do espírito nesse povo ético.

De acordo com Hyppolite em *Gênese e Estrutura*, a questão de Hegel a respeito da epopeia é da unidade desse mundo divino e humano. Entendo que Hegel descreve aqui na *Fenomenologia* uma espécie de jogo confuso e contraditório entre os seres humanos e os deuses nas epopeias, e também entre os próprios deuses, o que causaria uma *fadiga inútil*. Isso porque, por mais que sejam os seres humanos que ajam nas epopeias, são os deuses que dirigem tudo, e não se pode resistir à força divina. Além disso, os deuses caem em uma relação contraditória com a sua própria natureza, porque são imunes à violência e ao perecimento, mas se enveredam o tempo todo em conflitos com outros deuses, o que seria, para Hegel, “um cômico esquecimento [...] de sua natureza eterna”²⁶⁰. Aparentemente isso causa uma eminente divisão entre os humanos e os deuses, gerando uma espécie de fratura na unidade entre eles.

4.3.2 A interpretação hegeliana das forças da consciência na tragédia

É depois da exposição dessa unidade cindida entre os deuses e os humanos na epopeia, e de um emaranhado de contradições nas ações ali presentes, que Hegel avança para uma outra forma de arte, as tragédias. Assim como Aristóteles na *Poética*²⁶¹, Hegel também enxerga que existe uma superioridade da segunda forma em relação à primeira. A primeira consideração a respeito da tragédia é que ela, que seria uma linguagem superior, consegue aproximar mais a dispersão dos momentos do mundo essencial e do mundo da ação. A linguagem aqui não é mais

²⁶⁰ HEGEL, 2002., p.479.

²⁶¹ “Por conseguinte, se a tragédia se distingue em todas estas coisas e ainda no efeito próprio da arte (pois estas imitações devem produzir não um prazer qualquer, mas o que já foi referido), é evidentemente superior, uma vez que atinge o seu objetivo melhor do que a epopeia.” ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004., 1462b, 10-15.

a da narrativa, e o conteúdo não é mais aquele da representação. Isso porque é “o herói mesmo quem fala”, e a performance “mostra ao ouvinte – que ao mesmo tempo é espectador – pessoas [*Menschen*] *conscientes-de-si*, que *sabem* e sabem *dizer* seu direito e seu fim; a força e a vontade de sua determinidade.”²⁶²

A tragédia parece ser a superação do grau elevado de confusão anterior entre as ações humanas e a interferência divina, porque o herói parece, na medida do possível, tomar as rédeas das próprias decisões e se mostrar de algum modo mais responsável pelas suas ações. Isso não significa que a interferência divina não esteja mais presente, mas os heróis parecem agir de modo mais *autônomo* nas tragédias:

São eles artistas que não exprimem o *exterior* de suas decisões e empreendimentos de modo inconsciente, natural e ingênuo, como o faz a linguagem que acompanha na vida efetiva o agir rotineiro; mas exteriorizam a essência interior, demonstram o direito de seu agir; e afirmam refletidamente e exprimem determinadamente, em sua individualidade universal, o *pathos* a que pertencem - livre das circunstâncias casuais e do particularismo das personalidades. O ser-aí desses caracteres são enfim pessoas efetivas, que assumem os personagens dos heróis, e os apresentam em linguagem efetiva, não narrativa, mas própria.²⁶³

Os heróis agora não são objetos da narrativa representativa dos aedos, e assumem a voz da sua própria história. Além disso, as suas ações e falas não são impensadas e despreziosas, mas produtos da sua própria reflexão e consciência. Aparentemente a tragédia nos leva para um patamar muito mais elevado da linguagem, no qual a narrativa da vida dos heróis não se refere mais a tempos longínquos, cantados por alguém que é exterior aos acontecimentos. Somos trazidos para o tempo dos heróis através da sua presença, marcada pelo uso das máscaras dos artistas que agem e falam de forma pensada e assumem as consequências sobre seus atos. Essa *individualidade universal* dos personagens, a qual Hegel se refere, é o que estaria pautando o *páthos* ou o *agir* dessas figuras, porque elas refletem um engajamento com aquilo que está além da mera singularidade e que diz respeito ao lugar do ser humano no mundo.

Vernant, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, defende²⁶⁴ que com o advento das tragédias se instaura um tipo de espetáculo na Grécia antiga que é marcado por um novo olhar para o ser humano, que é o olhar para o eu interno, como sujeito responsável – mesmo que não exista ainda uma total autonomia dos seres humanos em relação aos deuses. Por esse motivo a noção de responsabilidade aqui é dúbia e atravessada pela força da *anánke*, que é a necessidade

²⁶² HEGEL, 2002., p. 481. Tradução modificada.

²⁶³ HEGEL., 2002., p. 481. Tradução modificada.

²⁶⁴ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.24.

imposta pelos deuses.²⁶⁵ Mas para que a ação trágica ocorra é necessário que essa noção de uma natureza humana, com características que lhe são próprias e diferente do plano dos deuses, se imponha. De acordo com Vernant, o sentido trágico de responsabilidade surge quando a ação humana coloca em debate as ações intencionais e premeditadas do sujeito, aquilo que lhe é interior.

Hegel aborda a presença do coro nas tragédias, que é composto pelos anciões, como a representação da sabedoria do povo comum. Ele defende a existência de uma identidade plena entre o coro e a audiência, de modo que o público literalmente participa da tragédia, pois ele se exprime através dessa personagem. Hegel interpreta o coro como um personagem coletivo e oscilante, que, com *seus hinos de adoração*, ora exalta um momento singular, ora outro, tratando cada um como um deus independente. Segundo Hegel, “o povo tem seu representante nessa fraqueza, já que ele mesmo constitui apenas o material positivo e passivo da individualidade do governo que se lhe contrapõe.”²⁶⁶ A falta da *força do negativo* no coro [e no povo] talvez mostre, na visão de Hegel, que ele, diferente do herói, não consegue ter o mesmo nível de pensamento reflexivo sobre os acontecimentos que se dão na tragédia. Além disso, essa contínua variação de opinião sobre cada lado do conflito mostraria que ele sempre acata, de modo ingênuo e irrefletido, aquilo que lhe está sendo imediatamente colocado.

Segundo Hegel, quando o coro finalmente se dá conta da seriedade do conflito, que acontece quando as figuras por ele veneradas vão se despedaçando na tragédia, a sua atitude é de recuo e de produzir o “débil discurso do apaziguamento”²⁶⁷. Entendo que Hegel defende que o coro não é capaz de lidar com os conflitos presentes na tragédia, e por isso essa tentativa desesperada de cessá-los – sem se dar conta de que isso não é possível. Falta ao coro a coragem do enfrentamento, assim como consciência do motivo do conflito, e por isso, segundo Hegel, ele parece ser incapaz de entender a necessidade das atitudes dos heróis.

Parece-me que Hegel reduz bastante a complexidade e até mesmo a dualidade da figura do coro na tragédia. Em *Antígona*, por exemplo, quando temos a cena do guarda relatando a Creonte que alguém havia desrespeitado o seu interdito²⁶⁸ e realizado os ritos fúnebres de

²⁶⁵ “Não podemos separar completamente o plano humano do divino na tragédia, ainda que já pareçam bastante distintos. “Afim, o que engendra a decisão é sempre uma *anáanke* imposta pelos deuses, a *necessidade*” VERNANT, 2011, 27.

²⁶⁶ HEGEL, 2002., p. 482.

²⁶⁷ HEGEL, 2002., p.482.

²⁶⁸ Depois da morte do rei Édipo, seus filhos Polinices e Etéocles decidiram alternar o trono de Tebas entre si. Porém, Etéocles desrespeitou o combinado e não passou o trono para Polinices. Este se exilou em Argos, casou-se com a filha do rei e invadiu Tebas com outros seis homens, na guerra que ficou conhecida como “Sete contra Tebas”, que é a tragédia que foi retratada por Ésquilo. Apenas um dos homens de Argos sobreviveu, e Polinices e Etéocles entraram em uma batalha direta na qual ambos terminaram mortos. Quem assume o trono da polis depois

Polinices, sem sequer deixar rastros, o coro é o primeiro a alertar o rei do que poderia estar acontecendo: *Direi tudo o que penso: os deuses não estariam por trás do evento grave?*²⁶⁹ Essa fala do coro gera a ira de Creonte, que responde: *Poupa-me de elucubrações esdrúxulas, se não queres passar por néscio, além de esclerosado! É insano achar que um deus vá se ocupar de um traste.*²⁷⁰ Ao lançar a pergunta de se tal ação não seria obra dos deuses, o coro, de modo bastante ardiloso, está sugerindo a Creonte que o seu interdito contraria a vontade divina. É também o coro quem vai convencê-lo mais adiante de que ele deveria levar em consideração as palavras de Tirésias, o velho e cego vidente, que disse ao rei que a *polis adoece com a sua decisão*²⁷¹, e que ele deveria deixar de *reassassinar o cadáver*²⁷², ou seja, parar de impedir o enterro de Polinices. Nessa cena, Creonte fica furioso e ofende Tirésias, que vai embora chamando o rei de tirano e recitando o mal agouro que estava prestes a pairar sobre a polis.²⁷³ Com a sua saída, o coro diz a Creonte: *Desde quando as mechas brancas enegreciam, sabemos que jamais prognosticou augúrio falso à polis*²⁷⁴, convencendo o rei de que ele deveria se curvar aos conselhos de Tirésias. Além disso, as falas do coro muitas vezes são de duplo sentido e de difícil compreensão. O coro teme as consequências dos conflitos, mas também os questiona e os julga²⁷⁵.

Seguindo suas considerações sobre a tragédia, Hegel diz que “a substância do espírito mostra-se, pois, somente desmembrada em suas duas potências extremas”²⁷⁶, e ele está se referindo aqui aos heróis, que operam como *essências universais elementares*, e que são individualidades conscientes-de-si. O autor defende que “[esses heróis] que põem sua consciência em uma dessas potências, nela possuem a determinidade do caráter, e constituem

dessa guerra é Creonte, cunhado de Édipo. Ele considera que Polinices agiu como um inimigo de Tebas, porque a invadiu como um membro de Argos. O primeiro interdito proclamado por Creonte como rei de Tebas é que apenas Etéocles poderia ter seus ritos fúnebres garantidos, porque foi defensor da polis, e que o corpo de Polinices deveria permanecer apodrecendo ao sol e entregue às aves.

²⁶⁹ SÓFOCLES. *Antígona in: Três tragédias gregas*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007., p. 39.

²⁷⁰ SÓFOCLES, 2007., p. 39.

²⁷¹ SÓFOCLES, 2007., p. 80.

²⁷² SÓFOCLES, 2007., p. 81.

²⁷³ SÓFOCLES, 2007., p. 84.

²⁷⁴ SÓFOCLES, 2007., p. 85.

²⁷⁵ “O coro, no espaço cênico, comenta, analisa e julga as falas dos heróis na tragédia, formulando muitas vezes expressões ambíguas que não deixam muito claro sua posição e utilizam termos que oscilam de sentido. Junto com os heróis, o coro também cumpre o papel de produzir diálogos conflituais, de jogar com as palavras e com seus significados. O espectador é o único que, diante de uma perspectiva plena, pode enxergar a tragédia com transparência, pode compreender todas as suas dualidades e os seus significados. O papel do espectador na tragédia tem uma semelhança com o júri de um tribunal, que tem um olhar diferente daqueles que compõem a cena jurídica.” CARDOSO, Natália. *O conflito entre a autoconsciência e o poder normativo do Estado a partir da tragédia Antígona, de Sófocles*. Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de Direito da UNESP, 2014.

²⁷⁶ HEGEL, 2002., p. 482.

sua ativação e efetividade.²⁷⁷ Ou seja, a dualidade realmente necessária e existente na tragédia aparece através do conflito impetrado entre os heróis, como aquele que se dá entre Antígona e Creonte, na tragédia de Sófocles.

Hegel vai repetir aqui nas suas considerações sobre a tragédia algo que já foi muito trabalhado anteriormente na *Fenomenologia*²⁷⁸, que é a divisão do mundo ético entre a lei humana (masculina) e a lei divina (feminina)²⁷⁹. Nesse momento anterior ele desenvolve essa tese especialmente à luz da tragédia *Antígona*, de Sófocles. Aqui nessa sessão a respeito da *obra de arte espiritual* essa questão aparece bem mais sintetizada e relacionada também com outras tragédias. Em resumo, Hegel vai dizer que as consciências individuais nas tragédias agem confiando no seu próprio saber, mas ignoram a outra parte da substância, de modo que a sua ação é sempre unilateral. A ação leva a inversão do seu saber, ou seja, é agindo que o ator vai ser levado ao encontro daquilo que está oculto para ele.

*Ai! Infeliz de mim! Começo a convencer-me
de que lancei contra mim mesmo, sem saber,
as maldições terríveis pronunciadas hoje!* [Édipo Rei, 890]

Os heróis são regidos por colocarem a sua consciência em uma dessas potências, de modo que é ela quem vai determinar seu caráter e constituir sua atividade. Essas potências se organizam aqui na tragédia a partir das seguintes dicotomias: direito divino e direito humano; feminino e masculino; mundo subterrâneo e mundo de cima; família e poder do Estado²⁸⁰. A tragédia é marcada pelo conflito entre essas dicotomias, porque dentro da ação trágica a consciência toma um caminho que pertence a uma delas. É nesse sentido que, segundo Hegel, as ações se sustentam em uma imediaticidade, pois elas estão fundadas em somente um lado da eticidade.

4.3.2.1- A incompreensão de Hegel: *Antígona e a radicalidade feminina*

Gostaria de abordar de modo um pouco mais detido a tragédia *Antígona*, já que a interpretação hegeliana da peça ficou bastante consagrada na filosofia e é uma das obras clássicas mais importantes para o autor. Acredito que um olhar mais atento para a peça em si do que para a leitura hegeliana possa nos levar para formulações bastante diferentes daquelas

²⁷⁷ HEGEL, 2002., p. 483.

²⁷⁸ Capítulo VI, *O espírito. A- O espírito verdadeiro. A eticidade.*

²⁷⁹ Esse assunto já foi abordado por diversos autores. Um excelente exemplo disso é a análise realizada por Vladimir Safatle da leitura de Hegel da tragédia *Antígona* na “Aula 25” do seu “Curso Integral – A Fenomenologia do Espírito, de Hegel (2007).

Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/VladimirSafatle>

²⁸⁰ HEGEL, 2002., p. 483.

trazidas por Hegel. A meu ver, isso pode nos encaminhar para certas considerações que traçam um paralelo com todo o assunto central desse trabalho, que é o lugar da obra de arte na filosofia hegeliana, sobretudo na *Fenomenologia*.

Em resumo, pensando na interpretação de Hegel, podemos dizer que ele defende que essa peça nos coloca diante de um conflito gerado pela defesa implacável da lei divina ou da família, representada por Antígona, e da lei humana ou da polis, representada por Creonte, tornando o embate entre eles algo inevitável. Como diz Vladimir Safatle²⁸¹, a colisão entre as consciências éticas é a leitura central que Hegel faz dessa tragédia, e cada um dos polos da dicotomia se fundamenta no universal, e enxerga o outro como preso aos seus interesses particulares.

Um outro momento no qual Hegel fala sobre a tragédia *Antígona* é nos seus *Cursos de Estética*, que mostram bem aquilo que ele está defendendo na *Fenomenologia*, como na seguinte passagem:

Mais interessante ainda, embora já transferida inteiramente para dentro do sentir e agir humanos, surge a mesma oposição na *Antígona*, uma das obras de arte mais sublimes, mais primorosas sob todos os aspectos de todas as épocas. Tudo é consequente nesta tragédia; a lei pública do Estado e o amor e dever familiares interiores frente ao irmão se encontram em conflito um em relação ao outro, a mulher, Antígona, tem como *pathos* o interesse familiar, e Creonte, o homem, o bem-estar da coletividade. Polínicos, combatendo a própria cidade natal, caiu diante dos portões de Tebas, e Creonte, o soberano, por meio de uma lei promulgada publicamente, ameaça de morte qualquer um que queira dar a honra do enterro àquele inimigo da cidade. Mas Antígona não se deixa afetar por esta ordem, que diz respeito apenas ao bem público do Estado, ela consuma enquanto irmã o dever sagrado do funeral, conforme a piedade do seu amor ao irmão. Nisso ela se apoia na lei dos deuses; mas os deuses, que ela venera, são os deuses inferiores do Hades, os interiores do sentimento, do amor, do sangue, não os deuses diurnos da vida livre e autoconsciente do povo e do Estado²⁸².

A leitura hegeliana de *Antígona* parece estar muito segura de que o conflito ali presente é, como dissemos, entre a *família* e o *Estado*, entre as *leis dos deuses do Hades* (já que Antígona quer realizar os ritos fúnebres do seu irmão) e as *leis humanas* (pois Creonte defende a lei positivada), entre o *feminino* (que visa o interesse familiar) e o *masculino* (que defende o bem coletivo). Hegel compreende que a ruína trágica está na defesa unilateral de cada uma dessas perspectivas, e na ilusão de acreditar que o que deve ser feito é seguir cegamente uma lei, independente de ela ser divina ou humana²⁸³.

²⁸¹ SAFATLE, Vladimir. *Aula 25 in: Curso Integral – A Fenomenologia do Espírito, de Hegel (2007)*. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/VladimirSafatle>

²⁸² HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, Vol. 2. São Paulo: Edusp, 2001., págs. 194 e 195.

²⁸³ “Como vê o direito somente de seu lado, e, do outro, o agravo, a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a desobediência do ser-para-si interior. Os mandamentos do governo são, com efeito, o sentido

Isso faz com que ambos, Creonte e Antígona, errem e acertem ao mesmo tempo. O primeiro erra ao desconsiderar algo que não pode ser inteiramente excluído, que são os interesses individuais, já que o todo coletivo também se constitui através deles. Mas esse erro se dá em busca de um bem maior, que é o bem da polis, que deveria ser prevenida de interesses meramente subjetivos. Já Antígona “perverte a propriedade universal do Estado em patrimônio e adorno da família”²⁸⁴, e por isso coloca os interesses privados em um lugar de privilégio diante do bem público. Porém, com essa atitude ela lembra que esse outro lado da universalidade precisa ter seu lugar, que ele não pode ser destruído, e por isso o feminino seria para Hegel a *eterna ironia da comunidade*²⁸⁵. Um modo de pensar essa *ironia* do feminino é que, conforme o Estado se fortalece pensando no bem comum, a mulher precisa lembrá-lo de que ele é dependente da *felicidade-familiar*²⁸⁶ e das necessidades dos seus indivíduos. Tudo se passa como se a feminilidade tivesse a função de puxar os freios do impulso de coletividade da força masculina, que ao zelar tanto pelas leis do Estado, acaba se esquecendo desse outro lado importante da força ética da comunidade.

Mas talvez fosse o caso de escutarmos o que de fato Antígona está nos dizendo e pensarmos se a sua voz não foi anulada por uma análise baseada em uma dicotomia esquemática entre *feminino e masculino*, que associa de forma misógina as mulheres com a família, e os homens com o Estado. Essa dualidade entre os gêneros e os papéis desempenhados por cada um deles não se restringem à leitura de Hegel sobre essa tragédia, mas está permeada no seu sistema filosófico. No capítulo sobre *O Espírito na Fenomenologia*, quando Hegel apresenta uma análise mais detalhada de *Antígona*, ele está, sobretudo, fazendo uma análise do “homem” e da “mulher”²⁸⁷. Segundo o autor, existe uma significação ética do feminino e do masculino, na qual a mulher é a *dona da casa* e a *guardiã da lei divina*²⁸⁸, e o homem seria o *responsável pela comunidade* e pela *lei humana*.²⁸⁹ Assim, o homem é aquele que vai tanto tomar conta da comunidade como legislar, criar leis humanas. Essa dicotomia nos papéis de gênero não é em

público universal, exposto à luz do dia; mas a vontade da outra lei é o sentido subterrâneo, enclausurado no interior, que em seu ser-aí se manifesta como vontade da singularidade, e que, em contradição com a primeira lei, é o delito.” HEGEL, 2002, p. 315.

²⁸⁴ HEGEL, 2002, p. 322.

²⁸⁵ HEGEL, 2002, p. 322.

²⁸⁶ HEGEL, 2002, p. 322.

²⁸⁷ “O mundo ético. A lei feminina e a lei divina, o homem e a mulher.” HEGEL, 2002, p. 302.

²⁸⁸ “A irmã, porém, se torna – ou a mulher permanece – a dona da casa, e a guardiã da lei divina.” HEGEL, 2002, p. 310.

²⁸⁹ “O irmão passa da lei divina, em cuja esfera vivia, à lei humana”. “Pelo espírito da família, o homem é enviado à comunidade e nela encontra sua essência consciente-de-si.” HEGEL, 2002, págs. 302 e 303.

algum momento superada, pois “a diferença dos sexos e de seu conteúdo ético permanece na unidade da substância”²⁹⁰.

O modo como Hegel justifica isso é dizendo que as essências éticas universais, que são o povo e a família, “têm o homem e a mulher por seu Si natural e individualidade atuante.”²⁹¹ Como podemos pensar essa determinação natural que está sendo atribuída ao homem e a mulher dentro do sistema? O sentido de natureza aqui parece entrar em conflito com a noção que trouxemos no primeiro capítulo desse trabalho, quando dissemos que o “natural” em Hegel significa sempre algo em devir, que não está imediatamente dado. Aparentemente esse sentido mais orgânico de natureza esbarra em um limite em Hegel, que é na imobilidade dos papéis que seriam exercidos pelos homens e pelas mulheres na sociedade.

Há sempre aqueles que irão preferir realizar uma leitura bastante cínica desse tipo de asserção e por isso vão prontamente dizer que Hegel não está fazendo um juízo de valor dessas eticidades, ou seja, colocando a mulher em um lugar de inferioridade, mas apenas atribuindo lugares diferentes para as mulheres e para os homens no mundo ético baseado no seu contexto histórico. No entanto, a restrição das mulheres às atividades de cuidado da família e do lar e o estímulo para que os homens saibam usar esse ambiente para se prepararem para ocupar as funções de poder e de intelectualidade, que é onde eles de fato se realizam, são justamente alguns dos mecanismos de estruturação do machismo na nossa história²⁹² – e, como diz Michèle Le Doeuff, no livro “O imaginário filosófico”, os filósofos participaram ativamente da construção racional dessa forma de opressão.

A meu ver, a leitura hegeliana de *Antígona* parece fadada a cumprir com a imobilidade da perspectiva de gênero do autor, porque o campo ético das mulheres está determinado pela sua natureza. Antígona não poderia, aos olhos de Hegel, ser a real defensora daquilo que transcende os interesses privados e da família, porque apenas os homens podem assumir esse lugar. Porém, gostaria de tentar mostrar como esse parece ser o real papel da personagem na tragédia de Sófocles.

²⁹⁰ HEGEL, 2002, p. 310.

²⁹¹ HEGEL, 2002, p. 311.

²⁹² Existem diferentes construções de *feminilidade* pelo machismo, e essa mulher “dona do lar” não é um universal, já que as mulheres de baixa renda e negras, por exemplo, sempre precisaram sair de casa para trabalhar, ainda que muitas vezes também em funções domésticas. Sueli Carneiro, no artigo “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, fala sobre os mitos de universalidade da mulher que o feminismo branco se valeu para construir o seu modelo crítico, como esse de que as mulheres seriam impulsionadas pelo machismo a não saírem do seu próprio lar.

Porém, o importante aqui era mostrar como em Hegel a ideia de um homem que ocupa as funções do Estado e que é capaz de legislar está assegurada por aquilo que ele nomeia de *natureza masculina*.

Logo na primeira fala da tragédia, em um diálogo com sua irmã Ismene, Antígona faz a seguinte colocação:

[...] Não existe dor, maldição, ignomínia,
ou desonra, que eu não tenha visto ainda
figurar no rol dos teus e dos meus males.
E esse novo edito agora proclamado
pelo chefe contra esta cidade inteira?²⁹³ [4-8] [grifo nosso]

Como diz Antígona, não existe dor que ainda não tenha atingido as duas irmãs, assim como toda a sua família, mas esse novo sofrimento tem algo de diferente, tem um novo dado: ele vai *contra a cidade inteira*. Essa primeira fala de Antígona mostra muito bem como aquilo que move a sua ação na tragédia é, sobretudo, a não aceitação da imposição de uma lei que afronta não apenas a ela e Ismene, mas toda a comunidade. Como aparece diversas vezes na peça, sobretudo através das vozes de Antígona, de Hémon e de Tirésias, Creonte está ultrapassando aquilo que deveria ser a sua função na cidade ao promulgar uma lei completamente injusta e arbitrária, e por esse motivo ela não deveria ser cumprida. Assim, ainda que o edito esteja proibindo o sepultamento de Polinices, ele perpassa algo que se restringe a uma família específica, porque está afrontando um direito inalienável de todos os indivíduos. O rei está agindo contra *as não-escritas e intangíveis leis dos deuses*,²⁹⁴ que são de interesse de todos e não podem ser desrespeitas devido ao desejo de um único homem.

Desse modo, Creonte não é um representante da lei humana ou da polis, e sim da sua própria vontade, que é o modo como os tiranos agem. Antígona não defende apenas a honra do seu irmão, mas encarna os interesses de toda a polis, e por isso é ela quem defende o bem-comum, a coletividade. Entendo que não existe um lado da universalidade na ação de Creonte, como defende Hegel, mas sim a defesa da pura singularidade da tirania.

Hegel distorce a ação de Antígona, como se ela estivesse cega para os interesses da polis e para a lei humana, e só pensasse nos interesses da sua família e na sua fidelidade à lei dos deuses. Parece-me que o autor imobiliza a ação transgressora e radical da heroína em uma espécie de culto a uma chave normativa rígida, e por isso ela não seria capaz de enxergar a verdade do outro lado da eticidade. Porém, a verdade do outro lado é inexistente, e um dos grandes temas dessa tragédia é como uma mulher foi capaz de responder ao julgo da tirania e com isso colocar abaixo toda uma estrutura formulada por esse poder eminentemente masculino.

²⁹³ SÓFOCLES. *Antígone in: Três tragédias gregas*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007., p.49.

²⁹⁴ SÓFOCLES, 2007., p.62.

Ao lermos atentamente a tragédia, fica claro como a dicotomia entre *feminino* e *masculino* de fato está explicitamente colocada, mas não do modo como está sendo formulada por Hegel. Nesse diálogo que inaugura a peça, entre Antígona e Ismene, a questão de gênero, que é central para o desenvolvimento do conflito com Creonte, já toma seu lugar. Antígona relata para Ismene o teor do edito do rei, diz que não irá respeitá-lo e chama a irmã para lutar ao seu lado, ao que ela responde:

Ismene- [...]
 Pensa, enfim, em nós, nós duas sós, agora,
 que terrível fim teremos se tentarmos,
 contra a lei, zombar da força de quem manda.
Não nos esqueçamos: somos só mulheres,
incapazes, pois, de competir com homens;
 e, além disso, estamos presas aos mais fortes
 e ao capricho de ordens cada qual mais dura. [59-64] [grifo nosso]

Ismene se mostra consciente de como os papéis de gênero estão bastante claros na sociedade em que elas vivem, e aparentemente não acredita na possibilidade de confrontar esse lugar. A lembrança da redução das mulheres diante dos homens e a sua suposta incapacidade de competir com eles, que aparece na voz de Ismene, faz com que a fúria de Creonte seja ainda mais intensificada: Antígona não está apenas desrespeitando o seu decreto, ela está também questionando a força da sua masculinidade. Por isso ele vai proferir diversas frases misóginas ao longo da tragédia que escancaram a sua ira por estar sendo confrontado por uma mulher, como nas seguintes passagens: *Homem seria ela, e não eu, neste instante/ se ousadia tal permanecesse impune.* [484-485]; *Antes sucumbir sob um punho viril,/ pois ninguém dirá que a mulher nos venceu.* [679-680].

Quando o guarda traz Antígona até Creonte²⁹⁵, o rei pede que ele conte como tudo havia acontecido e como foi que eles a encontraram. O guarda relata que ele e outros colegas haviam retirado toda a terra que cobria o corpo de Polinices e que estavam fazendo a sua vigília, para que o decreto não fosse mais uma vez desrespeitado. Até que, *bruscamente*, um vendaval enche todo o espaço de destroços e eles fecham os olhos para esperar o cessamento da *cólera dos deuses*. Quando enfim tudo volta à calma, eles se deparam com a seguinte cena:

Guarda – [...]
 Tudo serenado, enfim, eis que aparece
 essa moça, dando gritos estridentes
 de ave aflita, de ave que desesperada,
 soluçasse sobre o ninho despovoado.
 Ante o corpo, então, despojado de terra,
 põe-se a lamentar-se; e, em brados lancinantes,

²⁹⁵ Antígona contrariou o decreto e realizou os ritos fúnebres de Polinices duas vezes. A primeira sem ser vista [linéas 245-277], e a segunda é essa cena que vai ser descrita pelo guarda, quando ela finalmente é presa.

lança maldições brutais contra os sacrílegos.
 E, com terra enxuta e uma ânfora de bronze
 temperado, alçando-a no ar, com sua mão
 verte sobre o corpo a tripla libação.
 Isso vendo, nós nos atiramos a ela
 e a prendemos. Não tem medo algum de nada.
 Acusada, tudo ela confessa, tudo:
 nem o crime de hoje, nem o de ontem nega. [422-435]

Antígona se tornara essa ave, de gritos estridentes, que surpreende os guardas por *não ter medo algum de nada* e transgride o decreto, pela segunda vez, em plena luz do dia. Diante de Creonte, ela diz que *todos a aplaudiriam, se não lhes travasse a língua a covardia* e que a vantagem dos tiranos é *dizer e fazer tudo o que bem entendem*²⁹⁶. Antígona está denunciando como o afeto do medo é um dos recursos dos tiranos para tentar imobilizar qualquer ação que conteste a ordem posta, e por isso a única resposta possível a isso é um ato de extrema coragem. Sófocles habilmente coloca os guardas, que seriam os supostos homens corajosos da polis, como os personagens mais covardes da peça, e eles encenam situações que chegam a ser cômicas nos diálogos com Creonte justamente pelo seu excesso de covardia.²⁹⁷

Sobre a questão da aparição da ideia de um *sujeito mais autônomo* nas tragédias colocada no início dessa sessão, Vladimir Safatle chama atenção para o fato de que “a primeira vez que encontramos o termo “autonomia” é na peça de teatro Antígona, de Sófocles (497/6 - 406/5 a.C.). No texto, o termo se refere à decisão de, por vontade própria, seguindo a sua própria lei, Antígona entrar viva no interior do Hades, pois ela desobedecera às leis da pólis, mesmo sabendo que tal desobediência significava a [sua] morte.”²⁹⁸ Vejamos esse momento da tragédia, que se dá em um diálogo entre o Coro e Antígona momentos antes dela ser levada pelos guardas para cumprir a sentença de ser enterrada viva:

Coro: Honrar mortos, por certo, é piedade,
 porém o poderoso ao poder
 não permite qualquer transgressão:
 teu autônomo impulso perdeu-te. [872-875]

Essa fala do coro tem uma certa semelhança com a leitura hegeliana da tragédia, ainda que falte aqui um dos seus elementos principais, que é a compreensão da necessidade da ação ética da heroína. Hegel defende que é só a partir do desmoronamento das duas eticidades que uma outra ideia de universalidade pode surgir. Mas o coro, tal como Hegel, assume que Antígona tem razão em ser piedosa com seu irmão, mas errou ao transgredir o edito de Creonte,

²⁹⁶ SÓFOCLES, 2007., líneas 504-508.

²⁹⁷ Isso acontece sobretudo na cena em que o guarda relata para Creonte que alguém havia enterrado Polinices, antes deles saberem quem teria cometido o delito: Líneas 223-277.

²⁹⁸ SAFATLE, Vladimir. *Curso Integral: Uma arqueologia do conceito de liberdade no ocidente*. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/VladimirSafatle>

e com isso ela teria se perdido na sua *própria lei*, que é o sentido etimológico de autonomia. Ao dizer que a heroína *se perdeu* nesse impulso em direção a si mesma, o coro está sugerindo que ela deveria, como muitos outros, ter sido mais sensata e se calado diante do rei. Acontece que, a meu ver, justamente por Antígona estar agindo contra um decreto que atinge toda a polis, e não só a sua família, ela não pode estar apegada apenas à própria lei. Acredito que o maior argumento contra isso é que ela literalmente encarna uma universalidade que coloca em risco aquilo que lhe é mais próprio, que é a sua vida.

Depois do coro comentar que Antígona é *inflexível*, Creonte rebate que “os mais tenazes são às vezes os primeiros a ceder”, e que “não é permitido ser soberbo assim a que depende de outrem.”²⁹⁹ A isso Antígona responde que “não há palavra tua que me agrada, ou que possa vir a agradar-me: como tudo o que eu disser te desagrade”³⁰⁰, deixando claro que ela não está ali para eventualmente se curvar ao rei e tentar algum tipo de conciliação. O diálogo entre os dois prossegue com Creonte sugerindo à Antígona que o seu crime de enterrar Polinices era uma ação contrária ao seu outro irmão, Etéocles, pois somente ele teria sido justo ao defender Tebas, e a passagem termina do seguinte modo:

Antígona – [...]

Pouco importa: a lei da morte iguala a todos.

Creonte – Mas não diz que o mal tenha o prêmio do justo.

Antígona – Não será isso talvez piedade entre os mortos?

Creonte – Mesmo morto, nunca é amigo um inimigo.

Antígona – Não nasci para o ódio: apenas para o amor.

Creonte – Se amar é o que queres, vai amar os mortos!

Enquanto eu viver, mulheres não governam. [519-525] [grifo nosso]

Essa universalidade encarnada por Antígona aparece na forma da piedade e do amor ao dar sepultamento ao irmão morto, mostrando que existe um tipo de masculinidade, muito bem representada por Creonte, que transformou a polis em um lugar insensível, injusto e violento, e por isso nada melhor do que uma mulher para colocar esse governo abaixo. No início da tragédia, durante a promulgação do seu decreto³⁰¹, Creonte diz que “não se pode prejudicar um homem, decidir de sua alma e do que sente, enquanto ele não mostrar quem é, ditando leis”³⁰². Já Antígona nos mostra ao longo da peça, seja através do seu ato, seja através das suas palavras, que uma boa forma de conhecer um ser humano é a partir da sua coragem de enfrentar qualquer forma de servidão.

²⁹⁹ SÓFOCLES, 2007., líneas 473-479.

³⁰⁰ SÓFOCLES, 2007., líneas 499-501.

³⁰¹ SÓFOCLES, 2007., líneas 162-210.

³⁰² SÓFOCLES, 2007., líneas 175-177.

Sabemos como essa demonstração veio de um dos lugares mais improváveis, de onde menos se espera qualquer tipo de valentia, pois as mulheres não deveriam confrontar os homens e tampouco se envolver nos assuntos do Estado. O grito de Antígona sobre Tebas era pela dor do luto impedido, pela dor do seu gênero e pela dor dos abusos do poder. Quando no final da peça, diante de toda a ruína que causara³⁰³, Creonte declara que *ele agora é menos que nada*³⁰⁴, podemos ver como o impossível, que nas palavras de Ismene era o que Antígona buscava³⁰⁵, havia de algum modo ganhado vida.

4.3.2.2- O apelo da razão em *Édipo Rei*

Voltando agora para a análise de Hegel sobre as tragédias, algo que parece muito importante para ele é que cada individualidade está sendo apresentada pelos atores de um modo que os espectadores estão assistindo a consciência-de-si presa em sua própria unilateralidade. Tudo se passa como se o mundo dos heróis, fechado em sua própria verdade, estivesse caindo diante do público. Se antes a epopeia contava uma história que era passivamente escutada pelo povo grego e que eles eram estimulados a decorar e a repetir, como fonte da sua própria educação, a tragédia parece forçar o espectador a participar e a refletir a respeito das dualidades que lhe aparecem.

O *espírito agente* [*handelnde Geist*] na tragédia, segundo Hegel, “se contrapõe, como consciência, ao objeto sobre o qual é ativo e que por isso é determinado como o negativo daquele-que-sabe: o operante se encontra, desse modo, na oposição do saber e não saber.”³⁰⁶ Há algo, como já foi dito acima, que estaria oculto para o espírito agente, ou o herói, e entendo que é por esse motivo que Hegel vai dizer que os mandamentos e os avisos dos deuses revelados pelos oráculos são para eles enganadores³⁰⁷. Eles operam ao mesmo tempo para o espírito agente como uma revelação e uma emboscada, porque a interpretação se dá de acordo com o saber do herói trágico, que é unilateral.

Hegel traz aqui o exemplo de Édipo que, mesmo tendo sido capaz de revelar o enigma da Esfinge em Tebas, é levado à ruína por aquilo que o oráculo lhe revelara anteriormente em

³⁰³ Depois de ser enterrada viva, Antígona se enforcara. Hémon, seu noivo e filho de Creonte, golpeara a si mesmo depois de ver a noiva morta. Eurídice, esposa de Creonte, também se matou depois de saber da morte do filho.

³⁰⁴ SÓFOCLES, 2007., línea 1325.

³⁰⁵ SÓFOCLES, 2007., línea 90.

³⁰⁶ HEGEL, 2002., p. 483.

³⁰⁷ HEGEL, 2002., p. 484.

Delfos³⁰⁸. Segundo Hegel, isso se deu devido a uma *confiança infantil* nas suas palavras. Em uma fala do próprio Édipo, eis o que ele conta que lhe foi revelado pelo oráculo de Delfos:

Édipo: Fui em sigilo a Delfos, de onde –flâmeo –
 Foibos, sem dar-me o prêmio da resposta,
 me despediu, mas, num lampejo, disse-me
 o que previa: miséria, dor, desastre.
 Faria sexo com minha própria mãe,
 gerando prole horrível de se ver;
 seria o algoz do meu progenitor.
 Ouvi, fugi da pátria; mensurava
 Pelo estelário o quanto ela distava.³⁰⁹

Imediatamente depois de fugir da cidade onde crescera, Corinto, Édipo se envolve em uma briga na estrada e acaba matando, sem saber, o seu próprio pai. Depois disso, ele chega a Tebas e revela o enigma da Esfinge, e com isso liberta a polis do mal que a assola naquele momento. Édipo é tido como o salvador da polis, e como recompensa se casa com a rainha de Tebas, Jocasta, que ele não sabia que era a sua própria mãe. Tudo se passa como se no desespero de fugir do que lhe havia sido revelado em Delfos ele tenha encontrado o seu destino ainda mais rapidamente. Porém, seu engano foi ter confiado no significado mais obvio ou simplista do que o oráculo lhe dissera, pois na verdade Édipo se desviou da investigação da sua própria história. Ele só procurou o oráculo em Delfos porque um homem ébrio lhe chamara, dias antes, de *filho putativo*³¹⁰. Depois desse acontecimento, Édipo indagou aos seus pais adotivos o motivo pelo qual esse homem o havia chamado desse modo, mas eles não lhe revelaram a verdadeira história. Édipo não ficou convencido com a explicação que seus pais lhe deram, e foi a Delfos justamente para tentar descobrir se havia algo sobre o seu parentesco que ele desconhecia.

Aparentemente Hegel quer chamar atenção para o fato de que a inteligência demonstrada por Édipo ao decifrar o enigma da Esfinge em Tebas não o livrou de cair em erro

³⁰⁸ Édipo foge de Corinto depois de ouvir a mensagem do oráculo de Delfos, porque ele ficou com medo da profecia se realizar com aqueles que eram seus pais de criação. Ele ainda não sabia que os seus pais biológicos não eram aqueles que o criaram, embora ele estivesse desconfiado que algo sobre a sua história familiar estivesse sendo escondido dele. Isso porque um homem ébrio o chamara de *filho putativo* dias antes, e foi por esse motivo que Édipo foi até Delfos, para saber se algo oculto sobre a sua história se revelaria para ele através do oráculo. Imediatamente depois das palavras reveladas pelo oráculo, Édipo foge de Corinto e se envolve em uma briga na estrada. Nessa briga ele acaba matando um homem que ele vai descobrir depois que, além de ser o rei de Tebas, Laio, era o seu próprio pai. Depois disso, Édipo chega até Tebas e se depara com uma cidade devastada pela Esfinge. Ela devorava ou estrangulava todos os habitantes que erravam o seguinte enigma: *Que criatura pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e à tarde tem três?* Édipo decifrou o enigma ao dizer que tal criatura era o ser humano: engatinha quando é um bebê, anda sobre dois pés na fase adulta e usa um arrimo quando se torna mais velho. Diante da resposta correta de Édipo, a Esfinge se suicidou, e com isso Tebas ficou livre desse mal. A recompensa que os tebanos deram a Édipo foi se casar com Jocasta e se tornar rei de Tebas. Assim, sem saber o que estava fazendo, Édipo matara o próprio pai e se casara com a própria mãe, tal como o oráculo de Delfos havia dito que ele faria.

³⁰⁹ SÓFOCLES in VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 76.

³¹⁰ “Um homem ébrio, já muito alto, num festim, chamou-me filho putativo.” SÓFOCLES, 2009., p. 75.

frente à revelação do oráculo de Delfos – o que mostra para o espectador das tragédias que a compreensão das mensagens dos deuses não pode se dar de modo irrefletido. Quando Édipo pede para chamarem Tirésias e o interroga a respeito da atual *doença da polis*³¹¹ – que ele ainda não sabe que é a punição que os deuses estão dando ao parricídio que ele mesmo cometeu³¹² –, os dois travam um diálogo bastante violento, já que o vidente se recusa, de início, a elucidar o que está acontecendo em Tebas. Tirésias é fortemente pressionado pelo rei para revelar a verdade, e este acaba dizendo: *Afirmo que és o matador buscado*³¹³. Édipo se recusa a acreditar no que Tirésias está dizendo, e uma das coisas que ele usa para tentar deslegitimar o vidente é que ele não tinha sido capaz de revelar o enigma da Esfinge:

Édipo: Por que negaste auxílio ao povo quando
vivia a Esfinge, cadela de rapsódias?
Não de um desavisado a solução
do enigma dependia, mas de um profeta.
Ficou patente: nem as aves, nem
os deuses te inspiravam. E eu cheguei;
dei cabo nela, alguém sem crédito, Édipo;
vali-me do pensar e não dos pássaros.³¹⁴ [grifo nosso]

Há outras passagens ao longo da tragédia nas quais as revelações trazidas pelos oráculos ou pelos videntes são colocadas em suspeita. Porém, normalmente elas mostram a ignorância daquele que está duvidando da verdade proveniente dos deuses, e não uma falsidade dessa fonte de saber. Isso ocorre em uma fala de Jocasta, quando ela zomba da profecia que havia recebido a respeito da morte do seu marido antes de saber que, de fato, tinha casado com o próprio filho e que ele era o assassino do rei³¹⁵. No entanto, o importante nessa passagem acima de *Édipo*, e que corrobora com a tese que Hegel está defendendo, é que a tragédia mostra que o único jeito do ser humano triunfar diante dos deuses é através do pensamento reflexivo. Quando Édipo pensou sobre o enigma ele foi capaz de vencê-lo – ele não se *valeu da revelação dos pássaros*, que é uma das fontes que Tirésias sempre recorre. Também em *Antígona*, no diálogo de Hémon com Creonte, ele diz ao pai que “os deuses deram a razão ao homem como o maior bem dentre quantos existem”³¹⁶ para tentar, em vão, convencê-lo a mudar de ideia sobre a sentença de

³¹¹ “Sacerdote: [...] Naufraga a pólis – podes conferi-lo –; a cabeça, já é incapaz de erguê-la por sobre o rubro vórtice salino: morre no solo- cálices de frutas; morre no gado, morre na agonia do aborto. O deus-que-porta-o-fogo esfola a pólis – praga amarga –, despovoando as moradas cadméias.” SÓFOCLES, 2009, p. 40.

³¹² Édipo enviou Creonte a Delfos para que ele descobrisse o motivo pelo qual essa doença pairava sobre Tebas. Creonte retorna e diz que “O deus profere claro: punir – não importa quem – os matadores” de Laio. SÓFOCLES, 2009, P. 43.

³¹³ SÓFOCLES, 2009, p. 54.

³¹⁴ SÓFOCLES, 2009, p. 56.

³¹⁵ “Jocasta: [...] Apolo asseverou que Laio morreria às mãos do filho. Sabemos que o pobre do garoto já estava morto quando o pai morreu. Oráculo nenhum, desde essa época, me leva a olhar aqui ou acolá.” SÓFOCLES, 2009, p. 78.

³¹⁶ SÓFOCLES, 2007, p.69.

morte de Antígona. Assim, Hegel aparentemente quer mostrar uma espécie de elogio da razão humana na tragédia— ainda que sempre à sombra do determinismo do destino —, e que a ruína de Édipo se deu porque ele não se *valeu do seu pensamento* diante da revelação que recebeu em Delfos.

Hegel traz um outro exemplo, que parece ser *Hamlet*, de Shakespeare³¹⁷. Hamlet aparentemente é mais prudente e minucioso do que os heróis trágicos da antiguidade, porque ele não acata de modo imediato aquilo que lhe é revelado pelo espírito do seu pai sobre a sua própria morte. Hamlet chega a considerar se esse espírito não seria o demônio disfarçado, e não confia nele imediatamente. Assim, ele retarda a vingança que lhe é cobrada pelo espírito, e busca mais provas a respeito do assassinato do pai. Essa desconfiança é, segundo Hegel, fundamentada, e parece mostrar um passo além desse herói trágico, que soube se colocar como a consciência que sabe diante da oposição entre a sua própria certeza e a essência objetiva.

4.3.3 A queda das máscaras na comédia

Depois dessas considerações sobre a tragédia, Hegel vai discorrer muito brevemente sobre a comédia:

Por conseguinte, a comédia tem antes de tudo o aspecto de que nela a consciência-de-si efetiva se apresenta como o destino dos deuses. Essas essências elementares, como momentos universais, não são um Si, nem são efetivas. Embora estejam dotadas da forma da individualidade, essa forma lhes é apenas atribuída, e não lhes compete em si e para si: o Si efetivo não tem, por sua substância e conteúdo, um tal momento abstrato. Ele, o sujeito, está, pois, elevado acima de tal momento, como acima de uma propriedade singular; e revestido dessa máscara, exprime a ironia de tal propriedade querer ser alguma coisa para si.³¹⁸

O fato dos próprios indivíduos na comédia se apresentarem como o destino dos deuses mostra uma enorme diferença em relação às outras formas de arte anteriores. Os deuses ganham essa individualidade, mas a comédia parece usar da ironia para de algum modo questionar as pretensões dessa substância. Como diz Hyppolite, “o Si elevou-se acima do conteúdo em que ele se absorvia; tornou-se o destino dos deuses e das potências éticas, e ele se sabe como tal. A fraqueza dos homens e dos deuses, em contraste com as suas pretensões, é a fonte do cômico.”³¹⁹ As experiências de pensamento e de reflexão na Grécia, seja através da arte, seja através da política, parecem culminar nessa forma artística que de algum modo eleva o pensamento a tudo aquilo que antes parecia inquestionável.

³¹⁷ HEGEL, 2002, p. 484.

³¹⁸ HEGEL, 2002., p. 487.

³¹⁹ HYPOLITE, 2003., p. 584.

O ator em alguns momentos se apresenta sem as máscaras que são utilizadas na tragédia, na sua própria nudez. Segundo Hegel, o Si, que é a consciência-de-si que está sendo encenada, não é mais diferente do próprio ator e do espectador. “Os heróis deixam de ser heróis e se tornam homens comuns; o ator joga fora a sua máscara e reaparece em cena em carne e osso.”³²⁰ A comédia parece romper com a distância dos espectadores em relação aos heróis na tragédia, além de aparentemente mostrar que o que há mesmo são os indivíduos, que o resto são máscaras e representações da substância. A ironia e o riso fazem com que os espectadores usufruam da sua própria condição solitária diante do mundo, sem que isso seja um temor e se torne trágico. É assim que se consuma a figura da *Arte-Religião* aqui na *Fenomenologia*, com o “retorno de todo o universal à certeza de si mesmo.”³²¹ É ainda mais aflorado através da comédia a consciência de que o que de fato existe são os seres humanos – estamos, enfim, diante do *puro saber consciente-de-si*.³²²

³²⁰ HYPOLITE, 2003., p. 584.

³²¹ HEGEL, 2002., p. 490.

³²² HEGEL, 2002., p. 488.

Considerações Finais

A pergunta da necessidade da arte na *Fenomenologia do Espírito* apareceu para mim fora dela, em uma pesquisa anterior, lendo os *Cursos de Estética*, de Hegel. Isso porque a obra na qual a arte alcançaria seu momento mais elevado nesse autor é a mesma que a rebaixa para um plano de insuficiência, de falta em relação à busca da verdade. A arte tem um limite, que é a dependência do meio sensível para que ela possa se expor, enquanto que a filosofia seria o desempenho reflexivo daquilo que Hegel nomeia de puro pensar, que seria independente da sensibilidade.

Daí o meu interesse em pensar a arte e a sua relação com a verdade, com a filosofia, dentro da *Fenomenologia*. Estamos diante de uma obra que talvez gere os mais diferentes afetos nos seus leitores pelo modo como ela se organiza, pelo objetivo incerto que ela traça, e, sobretudo, pela sua linguagem. Além disso, como foi falado no início desse trabalho, Hegel escreveu um livro cujo percurso foi diferente daquele que ele pretendia, e a minha suspeita inicial era de que a arte, por diferentes motivos, ocupa um papel central nesse desvio da escrita.

Existem muitos debates a respeito da *Fenomenologia* ser ou não uma obra *científica*³²³, e qual seria o lugar dela dentro do sistema. Essa dúvida era também do próprio Hegel, que chegou a se referir a esse livro como um escrito de imaturidade e com um percurso difícil de ser encaixado no todo. Por muito tempo ela foi abordada como uma espécie de introdução à lógica, mas isso foi abandonado e ele passou a reescrevê-la no final da sua vida³²⁴. Essa espécie de luta do autor com a sua própria obra sempre me pareceu que poderia ser lida como um conflito com o lugar da sensibilidade na filosofia, já que na sua *Lógica* estaríamos diante da verdadeira ciência, do puro pensar.

Quando Hegel está descrevendo o movimento dialético da consciência, que foi abordado no nosso primeiro capítulo, vimos como aquilo que ele chama de *natural* é na verdade um esforço enorme para que a consciência não se acomode em uma falsa verdade. Para que a consciência de fato admita a sua insatisfação com o seu próprio saber e possa passar para uma nova formulação de si mesma, ela precisa se deixar afetar pelos estímulos que a circundam. Acredito que a partir de Hegel podemos tentar explicar o motivo pelo qual qualquer conservadorismo sempre requer algum nível de violência para se impor: é necessário que essa

³²³ PINKARD, 2008, p. 334.

³²⁴ Terry Pinkard narra como Hegel tratou o ensino da *Fenomenologia do Espírito*, durante as suas aulas, como uma introdução ao seu sistema que foi ficando cada vez mais reduzida. No final da sua vida, mesmo esse lugar introdutório acabou se perdendo: "Late in his career in Berlin, he was finally to admit in print that he had in fact ceased to regard the 1807 *Phenomenology of Spirit* as the proper "introduction" to his system." PINKARD, 2007, p. 338.

consciência rejeite qualquer coisa que tenha o poder de demovê-la da sua verdade, e por isso esse desejo de destruir os afetos que afrontam aquilo que ela entende como essencial para manter seguro o saber de si mesma. Caso contrário, eles a forçariam a sair de uma relação estática entre o em-si e o para-si, entre o que o objeto é para ela e o saber desse objeto, e a empurrariam para um novo lugar, para uma nova configuração de si. A ironia é que essa necessidade de agir violentamente contra tudo aquilo que a colocaria em movimento já demonstra que a consciência sabe como o seu saber é mutável, como ele está de fato em risco, como há uma fragilidade na nossa verdade.

Aqui, me parece, entra a arte, como um dos estímulos mais potentes que a consciência pode se deparar. Hegel aparentemente percebeu isso muito bem, ao ponto de introduzir na sua obra uma segunda parte que até então não estava prevista e na qual a arte tem uma presença ainda mais alargada. Se antes ela já estava presente no modo como o autor articula o seu pensamento, fazendo uma narrativa da “série das figuras que a consciência percorre”³²⁵ até que ela se torne ciência, depois as referências estéticas ficam ainda mais presentes na obra, ocupando um lugar cada vez mais fundamental no desvelamento do espírito.

Assim, podemos dizer que a arte está presente na *Fenomenologia do Espírito* de múltiplas formas: seja a partir da preocupação de Hegel com aquilo que seria uma linguagem afetada pela poesia, para que a filosofia possa estar à altura dos novos tempos daquela época, seja através das referências concretas aos artistas e às obras de arte, que vão aumentando ao longo do livro, seja a partir de uma análise do que seria a arte em si mesma e a sua relação com o percurso do devir do verdadeiro ou do espírito absoluto. O lugar da leitora ou do leitor também parece exigir uma postura diferente diante dessa obra. A todo momento somos compelidas a lê-la de um modo que a experiência que está sendo descrita ali seja chamada para dentro de nós mesmos. E para nos tornarmos parte desse movimento narrativo da *Fenomenologia* precisamos tanto nos inserir nas imagens propostas como criarmos tantas outras.

A relação da *ciência* com a *consciência*, que ressurge no prefácio de um modo no qual uma é igualmente dependente da outra, talvez tenha encontrado seu caminho mais decisivo através da experiência estética. A arte nos coloca diante de uma verdade que não é a repetição do nosso saber sobre as coisas, daquilo que nos é habitual. Ela consegue inverter a nossa perspectiva, fazer com que assumamos corpos que não são os nossos, que olhemos através de lugares que até então não nos eram permitidos. Além disso, o objeto artístico também se

³²⁵ HEGEL, 2002, p. 73.

modifica a partir da consciência, do seu olhar para ela, e por isso a obra de arte permanece sempre viva e aberta para uma outra formulação de si mesma.

Na sessão sobre a *Arte-Religião* nós vimos como a capacidade da consciência de se colocar fora dela e de enxergar o outro como parte dela mesma vai se potencializar através da obra de arte. É a partir da experiência estética que a consciência vai ser capaz de tecer modos de interação coletivos que realizam aquilo que é a essência do Espírito: um *eu que é nós, um nós que é eu*. A capacidade da arte de literalmente *produzir a figura do espírito*, e de acordo com Hegel, incorporar nela a consciência-de-si, ou seja, de algum modo unir a consciência à sua essência, faz com que o espírito avance da forma “da substância à forma do sujeito”³²⁶ – o que é formulado pelo autor como o objetivo da obra.

A partir disso essa sessão da *Fenomenologia* também nos mostra como a arte é capaz de tornar a experiência da *criação*, no sentido mais forte do termo, algo eminentemente humano. Assim, quando o ser humano, através da arte, faz o divino ou o verdadeiro aparecer no meio sensível, ele está também desnudando um suposto lugar de autoridade dos deuses sobre a nossa existência. A arte é tanto o encontro com o *outro* da consciência como do ser humano consigo mesmo.

Quando Hegel descreve a experiência artística na modernidade nos seus *Cursos de Estética*, ele tenta explicar o motivo pelo qual a arte teria perdido um lugar mais elevado na sociedade quando comparado com a antiguidade. Um desses motivos é que o sujeito moderno não seria mais capaz de *se ajoelhar diante da obra de arte*, ou seja, enxergar a expressão artística como o devido modo de revelação do verdadeiro. Estamos em um momento *após* a arte, e a filosofia teria ocupado o seu lugar. A cultura da reflexão seria agora mais forte do que a cultura da arte, e por isso haveria uma dificuldade em se deixar afetar pelo objeto artístico de um modo mais contemplativo.

A leitura hegeliana de *Antígona* parece um ótimo exemplo da crítica de Hegel a respeito desse sujeito moderno, só que de um modo que é ele quem está assumindo esse lugar que foi criticado. Quis mostrar nesse trabalho como o autor parece se recusar a escutar muito do que está sendo dito nessa tragédia, e impõe uma interpretação da peça que mais parece um esquema exterior a ela do que algo que ela esteja de fato nos revelando. Como aprendemos com a própria *Fenomenologia do Espírito*, precisamos nos deixar atravessar pela experiência do objeto, se não só vamos escutar a nós mesmos e àquilo que temos imediatamente formulado. Longe de nos postar diante de um conflito entre duas unilateralidades apegadas a apenas uma parte da

³²⁶ HEGEL, 2002, p. 490.

verdade ética, Hegel parece não ter visto que Sófocles nos mostrou através de uma protagonista feminina uma das mais belas respostas à tirania presentes na literatura ocidental.

Conforme foi sugerido na introdução e mais especificamente no segundo capítulo desse trabalho, agora me parece ainda mais claro que a *Fenomenologia do Espírito* de fato opera como um contra-argumento em exercício da ideia presente nos *Cursos de Estética* de que a arte teria uma limitação diante da filosofia, que é a sua dependência da sensibilidade, e isso faria com que a verdade que ela pudesse nos mostrar fosse inferior do que aquela apresentada pela filosofia, no seu regime do puro pensar. Nos últimos parágrafos da *Fenomenologia*, na sessão sobre o *saber absoluto*, Hegel diz que “nada é *sabido* que não esteja na *experiência*; – ou, como também se exprime a mesma coisa – que não esteja presente como *verdade sentida* [...]”³²⁷ A meu ver, a arte parece ser tão intrínseca e inseparável do movimento de aparição do espírito na FE que Hegel estaria nos apresentando um modo de se fazer filosofia que é eminentemente estético. A sua intenção de escrever uma introdução àquilo que seria a verdadeira ciência, que é a lógica, se transformou em um outro modo de se filosofar, que foi capaz de confundir as fronteiras ou limites entre aquilo que a gente costuma entender por arte e por filosofia, que não deixa de ser a linguagem dialética do modo como ela aparece na *Fenomenologia do Espírito*.

³²⁷ HEGEL, 2002, p. 526.

Bibliografia:

- AURAS, N. in *Sobre o episódio do Mahabharata conhecido como “Baghavat-Gita”*, de Wilhelm von Humboldt, G. W. F. Hegel. Aoristo - International Journal of Phenomenology, Hermeneutics and Metaphysics, [S. l.], v. 5, n.1,2022.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- BERNASCONI, Robert. *Hegel at the Court of the Ashanti*, in S. Barnett (ed.) in: *Hegel After Derrida*. Albany NY: SUNY, 1998.
- BERTRAM, W. Georg. *The end of art in A companion to Arthur C. Danto*. John Wiley & Sons, 2022.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel and Haiti*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- CARDOSO, Natália Acurcio. *Arte e verdade- entre o filósofo e o pintor*. Revista Prometheus. Vol 11, n 31, 2019.,
- _____. *Sobre o devir: uma releitura da tragédia Antígona, de Sófocles*. Revista Pasmás, 12/2020. Disponível em: <https://medium.com/pasmás/sobre-o-devir-uma-releitura-da-tragédia-de-antígona-d14497c16668>
- _____. *Lendo Marx: o outro que me falta*. Revista Ipseitas. Vol, 6, n 1, jan-jun, 2020.,
- _____. *O conflito entre a autoconsciência e o poder normativo do Estado a partir da tragédia Antígona, de Sófocles*. Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de Direito da UNESP, 2014.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero in Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- GONÇALVES, Márcia. *A dialética entre arte e conceito na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Revista Estudos Hegelianos. Ano 2, n. 3, 12/2005.
- HEGEL, G. W. F. *Phanomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.,
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2014.,
- _____. *The Phenomenology of Spirit*. Translated by Terry Pinkard. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.,
- _____. *Fenomenologia do Espírito. In Os pensadores: Hegel*. Tradução de Henrique Lima Vaz. São Paulo: Ed. Abril, 1974.,
- _____. *Cursos de Estética. Volumes I,II,III e IV*. São Paulo: Edusp, 2015.,

- _____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas: Vol. 1*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 2012.,
- _____. *A razão na história*. Lisboa: Edições 70.,
- _____. *Filosofia do Direito*. Tradução de Marcos Lutz Müller. São Paulo: Editora 34, 2022.
- _____. *Gesammelte Werke*. Hamburg: Meiner.
- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminaras, 1995.
- JAESCHKE, Walter. *Reason in Religion: the Foundations of Hegel's Philosophy of Religion*. University of California Press, 1990.
- JAMES, Daniel, KNAPPIK, Franz. *Exploring the Methaphysics of Hegel's Racism: The Teleology of the Concept and the Taxonomy of Races*. Hegel Bulletin: Hegel and Teleology.
- PINKARD, Terry. *Introduction*. In: HEGEL, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018
- _____. *Hegel's Phenomenology. The Sociality of Reason*. New York: Cambridge University Press, 1994
- _____. *Art as a Form of Absolut Spirit in Hegel's Encyclopedia of the Philosophical Sciences: A critical Guide*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 2021.,
- _____. *Hegel- A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PIPPIN, Robert. *The absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics*. The Cambridge companion to Hegel, edited by Frederick C. Beiser. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 2005.
- _____. *The status of literature in Hegel's Phenomenology of Spirit: on the lives of concepts*. in Gray, T. et al. (eds.). *Inventions of the Imagination: Romanticism and Beyond*. Seattle: University of Washington Press.
- PÖGGELER, Otto. *Qu'est-ce que la Phénoménologie de l'esprit?*. Archives de Philosophie. Vol, 29, n. 2, pgs. 189-236, avril-juin, 1966.
- NICOLIN, Friedhelm. *Zum Titelproblem des Phänomenologie des Geistes*. Hegel-Studien, v. 4, pgs. 113-123, 1967.
- HYPOLITE, Jean. *Genèse et Structure de la Phénoménologie de l'sprit*. Paris: Aubier, 1946.
- _____. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Ed. Discurso Editorial, 2003.
- PIVETTA, Marcos. *Divinas e Imperfeitas*. Pesquisa Fapesp, agosto/2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/divinas-e-imperfeitas/>.
- PLATÃO. *Ménon*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- ROYCE, Josiah. *Lectures on Modern Idealism*. Yale University Press, 1919.

- SAFATLE, Vladimir. *Curso Integral – A Fenomenologia do Espírito, de Hegel (2007)*. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/VladimirSafatle>
- _____. *Curso Integral: Uma arqueologia do conceito de liberdade no ocidente*. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/VladimirSafatle>.
- SIEP, Ludwig. *Hegel's Phenomenology of Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.,
 _____. in VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SPEIGHT, Allen. *Hegel, Literature and the Problem of Agency*. Cambridge University Press: 2001.
- TORRANO, JAA. *O mundo como função de musa*. In: *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminaras.1995.,
 _____. *A teogonia de Hesíodo*. Revista Cult.
 Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-teogonia-de-hesiodo/>.
- VAZ, Henrique de Lima. *Fenomenologia e Sistema*. Revista Brasileira de Filosofia. Vol. XX.,
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011,
 _____. *A voz dos poetas*. In: *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- VIEWEG, Klaus. *Hegel: o filósofo da liberdade. Biografia*. São Paulo: EDUSP, 2023. (no prelo).
- WICKS, Robert. *Hegel's aesthetics: An overview*. The Cambridge companion to Hegel, edited by Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press 2005.,
- WOOLF, Virginia. *A paixão da leitura in O sol e o peixe*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- YOUNG, David. *A Brief History of the Olympic Games*. Blackwell, MA: 2004.