



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE FILOSOFIA

DAVI GALHARDO OLIVEIRA FILHO

HEGEL E A ARTE: nascimento, finitude e atualização

São Luís
2017

DAVI GALHARDO OLIVEIRA FILHO

HEGEL E A ARTE: nascimento, finitude e atualização

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior.

São Luís

2017

Galhardo, Davi.

Hegel e a Arte: Nascimento, Finitude e Atualização. – São Luís, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior.

95 f.

Monografia (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal do Maranhão.

1. Filosofia Moderna. 2. Idealismo Alemão. 3. Estética Social. I.
Título.

CDU: 190

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior (Orientador)

(Examinador)

Universidade Federal do Maranhão

(Examinador)

Universidade Federal do Maranhão

Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva

HEGEL

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, por ter acreditado em mim e ter oferecido todos os subsídios possíveis durante os anos de graduação, obrigado por terem perdoado também a minha ausência em momentos importantes de nossas vidas, pois foram por uma boa causa. Este trabalho é, antes de tudo, dedicado a vocês: Dilcinete Diniz (Mãe), Antônia Diniz (Avó), Davi Galhardo (Pai), Renatha Lemos, Concita Diniz e especialmente aos meus pequenos Felipe Oliveira e Julia Cutrim. Amo todos vocês!

Agradeço à minha querida amiga, primeira revisora dos meus originais, *crítica ferrenha*, fiel ouvinte e companheira de todos os momentos **Andressa Siqueira**, com quem partilhei incontáveis instantes de amor e alegria. Obrigado por cada segundo!

Agradeço ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior que abriu as portas da sua biblioteca particular para mim, financiou minhas pesquisas através de bolsas de iniciação científica, além, é claro, de ter fornecido valiosas contribuições e críticas pontuais.

Agradeço à minha revisora técnica, a bibliotecária Amanda Vasconcelos, pelo trabalho de adequação desta pesquisa às mais recentes normas da ABNT, o qual dispôs de pouquíssimo tempo para executar.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos em Ciência Política (GEMMARX), Acrísio Mota (Mestre Acrísio), Hugo Rodrigues, Luís Eduardo (Guy Debord), Simon Jara (Guerrilha), Marcelo Fontenele, Nádia Biondo, Gláucia Carvalho, Talita Neulls, Marcos Vinicius Dutra (Pinto) e tantos outros que por lá passaram, com quem ensaiei os primeiros passos no caminho espiral dos estudos dialéticos.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos em Ontologia, Vinicius Bezerra, Sylmara Durans, Arnaldo Ribeiro (Mestre Húngaro), Samarone Marinho (o maior poeta vivo do Maranhão) e Rodolfo Luís, com quem aprendi um *tantinho* das categorias mais essenciais que regem a vida do ser social.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos em Estética, Arthur Cutrim, Rodrigo Passos e Kevin Ferreira, por terem me acolhido na compreensão e interpretação das belas letras e das belas artes.

Agradeço à Prof^a. Dra. Maria Olívia Serra (pela amizade e aprendizados no PIBID), Prof. Dr. Luciano Façanha (pelos seminários de Idealismo Alemão), Profa. Dra. Zilmara Carvalho (pelas mais brilhantes aulas de Kant), Soralya Araújo, Luana Ihringer, Cláudia Rodrigues, Leonardo Sousa (pelo constante incentivo e interesse em meu trabalho), Kamila Sampaio, Milla Tamires, Aline Carvalho, Alana Amancio, Gilza Santiago (pela amizade e bibliografia oferecida), Stefhany Cristina, Aurélio Bastos (pelo humor e assessoria digital), Romilson Ferreira (pelas divergências), João Carlos Leite (pelo companheirismo e incentivo), Valesca Novaes, Gyselle Silva (pelo crédito, incentivo e amizade), Anael Martins, enfim, a todos que participaram da minha graduação.

Agradeço ainda aos professores e colegas do curso de cinema do IEMA e a todos que partilham da admiração pelas setes artes, para onde no fim das contas convergem todas as teses apresentadas nesta pesquisa, Raffaele Petrini (O Produtor), Marcos Ponts (O Diretor), Chico Flávio (O Crítico), Carol Sousa (A Roteirista), Rebecca Baldez, Taissa Monteiro, Debora Liz, Renata Queiroz, Tairo Lisboa, Camila Soares, Helen Oliveira e Analú Araújo (L).

Por fim, a *todos* os militantes (anarquistas ou não) e/ou intelectuais em geral, com quem construí momentos de reflexão e esperança, dos quais faltam destacar Bob Punk / João José (*In Memoriam*), Alexandre Santos (o maior bakuninista do GEAPI), Gabriell Avelar, Karina Borges, Talita Setúbal, Jéssica Ribeiro, Marlzenni Marrelli, Rafael Ribeiro (Parei) e o incansável amigo de todas as horas e situações Jorge Davi (Punk, Anarquista e Nietzscheano-Foucaultiano-Deleuzeano).

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo discutir reflexões acerca da relação necessária entre arte, história e verdade. Tendo como problema nuclear o anúncio hegeliano do “Fim da Arte” e a necessidade de repensarmos a atualidade do belo na contemporaneidade, para fins propedêuticos, está dividido em três grandes instantes. O primeiro capítulo demonstra a fundamentação do Idealismo Alemão, oferecendo ainda um plano geral do sistema hegeliano e rastreando a localização interna do objeto de estudo central do presente trabalho, a saber, a arte. O segundo capítulo investiga o desenvolvimento da arte enquanto realização efetiva da razão, desde uma perspectiva hegeliana, culminando em seguida na análise das Formas de arte (simbólica, clássica e romântica), e por fim, demonstrando como cada uma das artes particulares (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) se relaciona com suas respectivas formas e contextos históricos. O terceiro e último capítulo analisa a questão do “Fim da Arte” em G. W. F. Hegel, e ilustra o seu legado a partir de alguns horizontes, a saber, Walter Benjamin e Hans-Georg Gadamer. Em suma, o presente trabalho demonstra a necessidade que surge em expressarmos a verdade existente em nossas criações eminentemente humanas, em um mundo cada vez mais dominado pelo prosaico, quando a atualização do Belo se torna urgente.

Palavras-chave: 1. Filosofia Moderna. 2. Idealismo Alemão. 3. Estética Social.

ABSTRACT

The present work aims to discuss reflections on the necessary relationship between art, history and truth. Having as nuclear issue the announcement of the Hegelian "End of Art" and the need to rethink the relevance of the Beautiful in modernity, for work, is divided into three major moments. The first chapter shows the reasoning of the German idealism, and providing a general plan of the Hegelian system and tracking the internal location of the object of study of the present work, namely, the art. The second chapter examines the development of art as effective realization of reason, from a perspective Hegel, culminating in followed in the analysis of the forms of art (officially, classical and romantic), and finally, demonstrating how each of the arts centers (architecture, sculpture, painting, music and poetry) relates to their respective forms and historical contexts. The third and final chapter examines the issue of "End of art" in G. W. F. Hegel, and illustrates his legacy from some horizons, namely, Walter Benjamin and Hans-Georg Gadamer. In conclusion, the present study demonstrates the necessity which arises in expressing the truth existing in our creations eminently human, in a world increasingly dominated by the prosaic, when updating the Beautiful becomes urgent.

Keywords: 1. Modern Philosophy. 2. German Idealism. 3. Social aesthetics.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ARTE E RAZÃO ABSOLUTA	16
2.1 A Razão na História	16
2.2 Do Idealismo Transcendental ao Idealismo Absoluto.....	17
2.2.1 Kant e o Idealismo Transcendental	17
2.2.2 Fichte e o Idealismo Científico	21
2.2.3 Schelling, o Idealismo e o Absoluto.....	24
2.3 Hegel, o Idealismo Absoluto e o lugar da Arte no Sistema Enciclopédico	27
3 ARTE E HISTÓRIA: O ADVENTO DA ESTÉTICA	36
3.1 A Arte como Realização Efetiva da Razão.....	36
3.2 O Sistema de Classificação das Artes Particulares.....	41
3.2.1 A Arte Simbólica.....	42
3.2.2 A Arte Clássica.....	46
3.2.3 A Forma de Arte Romântica	51
3.3 As Artes Particulares	55
3.3.1 Arquitetura.....	59
3.3.2 Escultura	61
3.3.3 Pintura	62
3.3.4 Música	65
3.3.5 Poesia	67
4 A TESE DO FIM DA ARTE E ALGUNS HORIZONTES	71
4.1 O Anúncio Hegeliano do Fim da Arte	71
4.2 O Fim da Arte e a perda da Aura	79
4.3 O Fim da Arte e a atualização do Belo.....	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91

1 INTRODUÇÃO

O alvorecer da modernidade é marcado pelas revoluções burguesas. Enquanto a revolução francesa fazia ecoar pelos quatro cantos de sua nação os ideais de liberdade e racionalidade, varrendo a monarquia absolutista e consolidando a burguesia enquanto classe dominante, por seu turno, a Alemanha de fins do século XVIII e início do século XIX poderia resumir-se como antítese daquela, ou seja, um verdadeiro caos social: sem lei, sem justiça e sem unidade nacional.

No contexto exposto, merece destaque o fato de que aquele movimento ímpar para a história da humanidade operou mudanças, não só nas dimensões físicas (socioeconômicas) daquela, mas também em suas dimensões *espirituais*, isto é, nas manifestações eminentemente humanas: arte, religião e filosofia etc. Por não conseguirem a consolidação de uma práxis sociocultural e ético-política semelhante ao de seus contemporâneos (ingleses e franceses sobretudo), os alemães eruditos da citada época tenderam cada vez mais a mergulhar nas *ideias* (liberdade, razão etc.) que, do seu ponto de vista, forneciam o combustível último do agir humano em curso. Em uma palavra: ao revés de ocupar-se com as coisas propriamente ditas, os alemães passaram a se ocupar com as ideias das coisas, as quais passam a figurar como a verdadeira realidade em detrimento daquela primeira. Pensar as coisas e a realidade em sua verdade como um *todo* é tomá-las a partir de uma anterioridade, a *Ideia*; eis o que caracteriza conceitualmente o idealismo em geral.

O expoente máximo do movimento filosófico fruto do cenário descrito, o amplamente difuso Idealismo Alemão fora G. W. F. Hegel (1770-1831), que dentre tantos outros fatores, foi capaz de perceber as consequências do momento histórico radical que atravessava a humanidade, inclusive no campo da criação artística. A arte deixa de ser interpretada por Hegel apenas como fruto do labor de um gênio com inspiração divina, ou mesmo como expressão de um sentimento de prazer, e passa a ser compreendida como engendrada pela consciência, produto do espírito de um povo (*Volksgeist*), e conseqüentemente no horizonte da história. Para o idealismo estético hegeliano a arte é então entendida como momento de realização efetiva da razão (*Vernunft*) absoluta na finitude sensível, o que se expressa na história da cultura.

Destarte, falar sobre, contra, ou *com* o Hegelianismo é necessário. Cedo ou tarde, todo e qualquer amante da história da filosofia se encontrará frente a tarefa de buscar compreender minimamente o pensamento do maior dos idealistas alemães. No entanto, tal tarefa constitui-se como uma das mais árduas possíveis no meio filosófico, mas, por que? Porque o sistema erguido por Hegel pode ser comparado a um verdadeiro edifício, que busca abarcar *toda* a razão humana até a sua época, e, é capaz de maravilhar a todos que nele penetram. Porém, não há portas de entrada ou saída nesse monumento filosófico.

Como sabemos, pensar parte do sistema hegeliano significa pensar *algo* tendo em mente a *totalidade* desse sistema, e isso vale mesmo na análise de objetos preconceituosamente tidos como *contingentes* pelo vulgo, como é o caso das inúmeras obras de arte, citadas ao longo dos *Cursos de Estética (Vorlesungen über die Ästhetik)* ministrados entre 1818 à 1829. Cabendo-nos assim uma digressão: na ocasião descrita, Hegel não apresenta a arte de um ponto de vista acabado, com desenvolvimento linear e com respostas imediatas, como pode levar a crer uma leitura apressada dos quatro volumes – da edição brasileira – das lições em questão, pelo contrário, *faz da arte um problema histórico-cultural*.

Antes de tudo, devemos compreender que para Hegel a história da existência é regida por uma Razão Absoluta, ou seja, a manifestação fenomênica daquilo a que chamara de Espírito. “Esta noção é tomada em Hegel num sentido absoluto, que ultrapassa, portanto, os limites de uma consciência individual” (BRAS, 1990, p. 12). O Espírito Absoluto em Hegel deve ser entendido como automovimento desdobrando-se *dialética* e infinitamente no mundo. Em sua própria terminologia: o movimento característico do Espírito tende a refletir-se em si próprio, um refletir-se em espiral.

O Espírito Absoluto tende, na esteira do pensamento hegeliano, a passar do infinito ao finito, e a obra de arte é justamente essa configuração onde matéria sensível e espírito apresentam-se em graus distintos e em diferentes épocas e momentos históricos. A arte não é, portanto, imitação da natureza, como insistiu por muito tempo a tradição filosófica clássica, mas sim, manifestação da *verdade* sob a forma sensível, e, surge da necessidade que a humanidade tem de reconhecer-se a si mesma enquanto tal. Se isso é verdade, a arte é historicamente datada, e é capaz

ainda de datar historicamente a verdade, sem dispensar o caráter universalizante – absoluto – do seu ser. Nesse sentido,

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, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. [Historicamente] os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única (HEGEL, 2015, p. 32).

Diante do quadro exposto, podemos compreender porque Hegel esquematizou, ao longo dos *Cursos de Estética*, a arte em três grandes formas: 1) a arte simbólica 2) a arte clássica e 3) a arte romântica. O filósofo alemão visava abarcar toda a história e formas de manifestação da arte até o seu tempo. Mas, diferentemente do que se pode concluir sob um olhar mais apressado, tais formas artísticas não significam um encadeamento hierárquico e mecanicista da história da arte – conforme observado anteriormente. Pois, a arte, segundo o pensamento proposto por Hegel, chegou naturalmente à sua finitude com a arte romântica moderna. E, é neste ponto que somos surpreendidos, pois, o filósofo introduz na sua linha investigativa a famosa tese do “Fim da Arte” que pode ser sumariamente exposta nos seguintes termos:

(...) a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontravam; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura da reflexão própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa **carência** esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular (...) Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, uma **vitalidade** (...) (Idem, p. 35) (Grifo Nosso).

A pergunta que segue imediatamente a uma afirmação desta natureza é: quais motivos levaram Hegel a decretar a morte da arte? Nossa hipótese é que devemos compreender que tal acontecimento não surge como um acidente enigmático. Para Hegel, *a arte é histórica*, sendo assim, obra da autoconsciência,

um produto eminentemente humano que não é algo natural porque é fruto de um mundo **ético** determinado historicamente. Este mundo ético não existe mais senão na história, ou melhor, no passado que se foi. Por exemplo, a arte da Grécia clássica, tida como expressão de um *povo feliz*, só nos é acessível enquanto obra morta, separada da comunidade histórica para a qual foi realizada e fazia sentido pleno.

Se retornarmos à estrutura do sistema Hegeliano munidos da hipótese aqui defendida, possivelmente compreenderemos que a *morte da arte* aparece como *uma necessidade* e não como um acidente. Lembre-se o que foi dito inicialmente: *pensar parte do sistema hegeliano, significa pensar algo tendo em mente a totalidade desse sistema*. Assim, o Absoluto precisa continuar desdobrando-se e engendrando a história, mas, ainda assim, temos um problema a ser resolvido: como compreender a tradição imagética posterior a Hegel? Como situar as vanguardas artísticas surgidas sobretudo na Europa, a partir da segunda metade do Séc. XIX – lembre-se que Hegel veio a falecer em 1831 – que reviraram o mundo de ponta-cabeça? Impressionismo, Dadaísmo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo etc. Não seriam, portanto, formas autênticas de manifestação da arte? Desta perspectiva, alguns teóricos posteriormente lançaram-se à tentativa de suprir – em maior ou menor grau – as *lacunas* deixadas por Hegel em relação a arte, dentre os quais podemos citar Walter Benjamin (1892-1940) e Hans-Georg Gadamer (1900-2002).

Trilharemos o caminho aqui descrito em retrospectiva. Em decorrência disto o estudo está dividido nos seguintes momentos: **I) Arte e Razão Absoluta**, onde investigaremos a *Fenomenologia do Espírito (1807)*, com especial atenção ao Cap. VII A Religião (da Arte), em seguida avançaremos para o Tomo III, Filosofia do Espírito, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas (1817)*, com especial atenção na Terceira Seção sobre a Arte (§556). Neste momento, apresentaremos as bases do surgimento do entendimento da racionalidade como absoluta, a lógica do idealismo absoluto hegeliano e a localização da arte em sua estrutura. **II) Arte e História**, neste ponto investigaremos ainda que sucintamente, os quatro volumes dos *Cursos de Estética (1818-1829)* visando demonstrar como se dá a representação/apresentação (*Darstellung*) do Espírito Absoluto hegeliano nos limites

da sensibilidade e, nos mais diversos estágios percorridos pela consciência em busca do seu próprio reconhecimento. **III) A Tese do Fim da Arte e alguns horizontes**, chegaremos ao cerne da problemática inicial de nossa investigação a partir dos *Cursos de Estética* (Vol. I e II), a saber, o problema do “Fim da Arte”, com o auxílio fundamental de WERLE (2011), dentre outros títulos e, a partir das obras de GADAMER (1985) e BENJAMIN (2012) buscaremos ilustrar o legado deixado pela estética hegeliana. Pois, Benjamin, em seu mais célebre ensaio, analisa a mudança da autenticidade das obras de arte em nossos tempos a partir da tese da perda da aura, o que dialoga com as reflexões estéticas hegelianas. Por sua vez, Gadamer afirmou em *A Atualidade do Belo* que a partir de Hegel a arte precisou apresentar-se necessitando de uma justificativa. A tarefa que Gadamer se propôs, portanto, é a de atualização do conceito de belo, e para tanto o filósofo buscou tornar contemporâneo o fato passado e o fato presente, com os conceitos de *jogo, símbolo e festa*.

Nesse contexto, a pesquisa constitui-se como revisão bibliográfica e faz uso do método de interpretação e compreensão filosófica. O objetivo do trabalho é demonstrar que a arte surge como superação do temporal, portanto, a questão do “fim da arte” e o seu legado é o problema aqui analisado. Por tais motivos, os autores apontados nos parecem chaves fundamentais para burilar a questão que aqui apresentamos.

2 ARTE E RAZÃO ABSOLUTA

Neste primeiro instante de nossa investigação observaremos, de sobrevoos na história da filosofia ocidental, como o tema da verdade (Ser / Razão / Coisa-Em-Si etc.) tem a sua aurora e desdobramentos na filosofia moderna. Em seguida, a partir da herança ontológica do pensamento kantiano demonstrar-se-á a fundamentação do Idealismo Alemão em seus grandes expoentes (Fichte e Schelling) e respectivos tratamentos estéticos. Por fim, um plano geral do sistema hegeliano oferecerá a localização interna do nosso objeto de estudo, bem como a chave de interpretação e compreensão a partir da qual o presente trabalho se desenvolverá.

2.1 A Razão na História

Em algum lugar de sua obra Marx observou que em qualquer ciência todo começo é difícil. Quando a filosofia surgiu entre os *Physicos* tinha como objetivo oferecer a unidade primordial de todas as coisas que *são* enquanto *são* – e das que *não são* enquanto *não são* –, a partir de um ponto de vista racional, ou seja, buscando romper com a tradição cosmogônica (Hesíodo, Homero etc.) que lhe era anterior.

De maneira quase simultânea, ergueram-se duas grandes matrizes de construção filosófica, a primeira representada por Parmênides de Eleia (530 – 460 a.C.) que defendida a tese de que *o Ser É e o Não-Ser não É*, e a segunda representada por Heráclito de Éfeso (535 – 475 a.C.) que afirmara o contrário daquela, qual seja, *O Ser Não É mais do que o Vir-a-Ser*. Em suma: duas grandes correntes de pensamento – que influenciariam toda a tradição filosófica posterior – com uma única preocupação, a saber, o conhecimento sobre o Ser, contemporaneamente diríamos, o conhecimento sobre a *Coisa-Em-Si*.

Como sabemos, a investigação sobre o problema sobre o *Ser* (ou *Coisa-Em-Si* ou *Deus* etc.) atravessa toda a história da filosofia ocidental. Platão (428/427 – 348/347 a.C.) dedica o seu livro *Sofista* à investigação do Ser e do Não-Ser, e, em *A República* (Politéia) conceitua de maneira detalhada a sua teoria das ideias, alternativa com a qual pretende pôr fim ao problema do Ser, outrora já

esquemáticamente apresentado no *Fédon*. Por seu turno, Aristóteles (384 – 322 a.C.) dedica a “Seção quatro” do seu livro *Metafísica* à investigação sobre o problema do Ser. Adiante, durante o chamado período do Helenismo, Plotino (204 – 270) retomou a fundamentação de todas as coisas sobre o conceito de Uno (primeira hipóstase) nas suas famosas *Enéadas*. Já na Idade Média, destaca-se Anselmo de Cantuária (1033 – 1109) e seu *Monólogo*, que apresenta a sua prova ontológica da existência de Deus. Caminho semelhante fora trilhado em seguida por René Descartes (1596 – 1650) nas suas *Meditações Metafísicas*, que teve como grandes sucessores Baruch Espinoza (1632 – 1677) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716). Destarte, de maneira distinta o *Ensaio acerca do Entendimento Humano* de John Locke (1632 – 1704) e o *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, do seu sucessor imediato David Hume (1711 – 1776), retomam e reafirmam a existência de um Ser perfeitíssimo (Deus). No entanto, fora Immanuel Kant (1724 – 1804) que se tornou o divisor de águas da filosofia ao cindir epistemologicamente o *Nômeno* (Ser / Essência / Coisa-Em-Si) dos *Fenômenos* (Entes).

2.2 Do Idealismo Transcendental ao Idealismo Absoluto

2.2.1 Kant e o Idealismo Transcendental

O chamado Criticismo de Kant ou Idealismo Transcendental procurou submeter a *razão* ao que entendia ser o tribunal da crítica, a partir de três obras de fundamental importância para a história da filosofia, a saber: 1) *Crítica da Razão da Pura* (1781); 2) *Crítica da Razão Prática* (1788) e 3) *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). A primeira tenta responder à pergunta: Como é possível conhecer? A segunda à pergunta: Como devo agir? E a terceira enfim, põe-se à questão: O que posso esperar? E, assim sendo, devemos frisar ainda que é importante ter clareza sobre os motivos que levaram Kant a mudar radicalmente sua maneira de filosofar, e a título de ilustração gostaríamos de retomar uma obra posterior à primeira das três críticas, que reflete perfeitamente nossas intenções, trata-se dos *Prolegômenos a Toda a Metafísica Futura Que Queira Apresentar-se Como Ciência* (1783). Vejamos:

Confesso francamente: foi a advertência de *David Hume* que, há muitos anos, interrompeu o meu sono dogmático e deu às minhas investigações no campo da filosofia especulativa uma orientação inteiramente diversa. Eu estava muito longe de admitir as suas conclusões, que resultavam simplesmente de ele não ter representado o problema em toda a sua amplitude, mas de o ter abordado apenas por um lado que, se não se tiver em conta o conjunto, nada pode explicar. Quando se parte de um pensamento fundamentado, embora não pormenorizado, que outro nos transmitiu, pode esperar-se, graças a uma meditação contínua, ir mais longe do que o homem subtil a quem se deve a primeira centelha desta luz. (KANT, 1988, p. 17).

Despertar de um sono dogmático. O que realmente significa isso? Conforme acreditamos ter apontado, de maneira bastante esquemática, a filosofia atravessou longos séculos submersa num complexo movimento de disputas internas que acabaram por se distanciar cada vez mais da compreensão do real, considerando recorte investigativo aqui escolhido. A função disso – sem dúvidas – era tentar dar conta de dizer sobre o próprio real, mas, na medida em que este se mostrava cada vez mais complexo, as abstrações precisavam tentar segui-lo, e, fracassavam respectivamente uma após a outra. Kant observou pela primeira vez na história que deduções lógicas, por melhores formuladas que sejam, não necessariamente tem correspondência com a contingência do mundo. Por isso, afirmara que despertou do seu sono dogmático, ou melhor, da tentativa estéril de tentar dizer sobre o real antes de conhecê-lo de forma empírica. Vejamos uma vez mais, as próprias palavras do outrora catedrático da Universidade de Königsberg, em uma passagem de maior extensão e clareza:

Até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objetos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceitos, algo que ampliasse o nosso conhecimento, malogravam-se com este pressuposto. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica, admitindo que os objetos se deveriam regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com o que desejamos, a saber, a possibilidade de um conhecimento *a priori* desses objetos, que estabeleça algo sobre eles antes de nos serem dados. Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira idéia (sic) de Copérnico; não podendo prosseguir na explicação dos movimentos celestes enquanto admitia que toda a multidão de estrelas se movia em torno do espectador, tentou se não daria melhor resultado fazer antes girar o espectador e deixar os astros imóveis. Ora, na metafísica, pode-se tentar o mesmo, no que diz respeito à intuição dos objetos. Se a intuição tivesse de se guiar pela natureza dos objetos, não vejo como deles se poderia conhecer algo *a priori*; se, pelo contrário, o objeto (enquanto objeto dos sentidos) se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição, posso perfeitamente representar essa possibilidade (KANT, 2001, p. 45-46).

Diante do quadro exposto, devemos concluir que o criticismo de Kant, visou uma espécie de síntese entre as duas grandes correntes epistemológicas de seu tempo, herdeiras do desenvolvimento de toda a tradição filosófica – desde Parmênides e Heráclito. O Racionalismo e o Empirismo digladiavam-se no palco mundial da razão, tentando responder à questão da primeira crítica de Kant: como é possível conhecer? A resposta oferecida pelo gótico de Königsberg na *Crítica da Razão Pura* é categórica: só podemos acessar aquilo que é passível de ser experienciado, passível de espaço e tempo.¹

Na companhia de Kant, podemos agora afirmar que todo conhecimento se dá através da experiência, mas, que dispomos também de categorias formais dadas *a priori*. No entanto, eis que surgem as antinomias da razão: como ainda podemos falar dos objetos clássicos da metafísica tradicional (alma, deus e mundo)? Se é verdade que só é passível de conhecimento aquilo que é passível de ser captado pelos sentidos, como lidar com as “infalíveis” demonstrações herdadas da metafísica tradicional? Ainda na primeira parte da *Crítica da Razão Pura*, mais exatamente no Capítulo III, intitulado *O Ideal da Razão Pura* (Idem, p. 497-544), Kant reúne toda a tradição metafísica que lhe é anterior em três grandes tentativas de provar a existência do ente supremo (Deus), a saber: 1) Prova Ontológica da Existência de Deus; 2) Prova Cosmológica da Existência de Deus e 3) Prova Físico-Teológica da Existência de Deus. Vejamos:

O argumento ontológico, encontrado em Santo Anselmo (1033-1109) e em Descartes, afirma que o homem tem idéia (sic) de um ser perfeito, que necessariamente deve existir porque se não existisse não seria perfeito. Kant mostra que a existência é uma das categorias a priori do entendimento e como tal não tem qualquer validade (como já demonstrara na "Analítica") a não ser quando aplicada a intuição espaço-temporal. O argumento cosmológico para provar a existência de Deus consiste na enumeração de causa dos fenômenos até se chegar a uma causa não causada que seria Deus. Para Kant o erro dessa argumentação é óbvio: não há motivo alguma para se cessar a aplicação da categoria de causalidade. Finalmente, o argumento físico-teológico (todos os seres da natureza cumprem algum fim, servem para alguma coisa, logo deve haver um fim último: Deus) utiliza indevidamente o conceito de fim. Kant mostra que se trata de um conceito metodológico, empregado para descrever a realidade, mas do qual não se

1 Não temos condições de pormenorizar essas categorias da maneira devida neste pequeno estudo, para tanto Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Alexandre Morujão. 5. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001. p. 87- 113.

pode extrair qualquer outra consequência (sic), como fazem os teólogos. Não é lícito, sem se sair dos limites da experiência, tirar da adequação a finalidade quaisquer conclusões referentes a um ser superior (CHAUÌ, 1983, p. XIV).

Vejam agora, qual a conclusão que chegamos diante destas considerações? A resposta é simples: Kant interditou a Metafísica por todos os lados! Obviamente, o filósofo de Königsberg jamais teve tal intenção. Muito pelo contrário, pretendia tornar a metafísica – tendo como referencial a matemática e a física modernas –, mais sólida e viva do que jamais fora anteriormente, tanto que afirma ao longo da *Crítica da Razão Pura* que, embora não possamos conhecer os objetos clássicos da metafísica, ainda poderíamos pensa-los, ou melhor, ainda poderíamos pensar a *Coisa-Em-Si*. No entanto, o divórcio entre o nômene e o fenômeno – muito a contragosto do próprio juiz – estava finalmente realizado.

Os kantianos, sucessores imediatos da investigação filosófica iniciada pelo próprio Kant, em larga escala deturparam o pensamento do filósofo de Königsberg, neste contexto, destacam-se Friedrich Heinrich Jacobi (1743 – 1819), Karl Leonhard Reinhold (1757 – 1823) e Gottlob Ernst Schulze (1761 – 1833). O primeiro acreditava que Kant era um mero idealista Subjetivo – aos moldes de George Berkeley (1685 – 1753) –; o segundo concluíra que faltava uma base adequada que fundamentasse o Idealismo transcendental; e, o último, enfim, realizara uma defesa do ceticismo contra as pretensões da crítica da razão.²

² Esta discussão requer um estudo independente, que percorra detalhadamente as obras de Jacobi *Sobre o Idealismo Transcendental* (1787), Reinhold *Os Fundamentos da Filosofia do Conhecimento* (1791) e Schulze *Aenesidemus, ou O Que Diz Respeito aos Fundamentos da Filosofia dos Elementos Publicado pelo Professor Reinhold em Jena Junto com uma Defesa ao Ceticismo contra as Pretensões da Crítica da Razão* (1792). Para uma visão panorâmica da situação descrita Cf. DUDLEY, Will. *Desafios Céticos e o Desenvolvimento do Idealismo Transcendental*. In: _____. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 76-107.

2.2.2 Fichte e o Idealismo Científico

No contexto exposto, Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814) levanta-se contra os kantianos, e em defesa de Kant. Como sabemos, Fichte teve uma trajetória um tanto árdua, pois, viera de uma família bastante humilde, teve os estudos financiados por um filantropo, e ao chegar na maioridade precisou custear-se, o que o levou inclusive à tentativa de suicídio.

Fichte publicou alguns escritos – inclusive anonimamente –, mas, fora o seu *Ensaio de Uma Crítica de Toda Revelação* (1791) que lhe conferiu o devido reconhecimento. Fichte fora uma grande conhecedor e admirador da obra de Kant, e pretendia conduzir a filosofia transcendental ao cume da perfectibilidade sistêmica, que ela própria não havia inicialmente conseguido. Tal fato corrobora a sua postura crítica frente aos kantianos que desvirtuaram o pensamento de Kant, pois, segundo estes (Jacobi, Reinhold, Schulze etc.), a *Coisa-Em-Si* no criticismo kantiano havia tomado proporções dogmáticas. Por tais motivos, Fichte buscou tentar explicar a *Coisa-Em-Si* de um ponto de vista idealista, no esquema desenvolvido dentro da sua chamada Doutrina da Ciência, que se desenvolveu ao longo de vários anos, sem abandonar seu fio condutor: EU = EU. Apenas a título de curiosidade temporal e – acima de tudo – lógica, vejamos tal odisseia:

[A filosofia de Fichte começa a ser exposta em] *algumas palestras relativas à definição da ciência* (1794): As palestras foram realizadas na Universidade de Jena, no período da primavera 1794. Erstdruck: Jena (Gabler). *Sobre o conceito de ensino de ciências, ou a chamada filosofia* (1794). (...) *Base de Toda a Teoria da Ciência* (1794-1795). (...) *Plano da Filosofia Peculiar da Ciência, no que Respeita à Capacidade Teórica* (1795). Erstdruck: Jena (Gabler) em 1795; 2. edição melhorada: Jena (Gabler) 1802. *Primeira Introdução à Teoria da Ciência* (1797). Erstdruck em: *Philosophical Journal*, Vol. 5 (1797), No. 1, pp 1-47. (...) *Testar uma nova visão do ensino de ciências* (1797). Erstdruck in. *Philosophical Journal*, Vol. 7 (1797), pp 1-20. *Apresentação do Ensino das Ciências* (1801). A partir do ano 1801. Original de 1801. (...) *A Teoria da Ciência, nas Suas Linhas Gerais* (1810). Erstdruck: Berlim (JE Hitzig) 1810. (ZENO, s/d, s/p) (Grifos Nossos) (Adaptado).³

³ O texto original em alemão contém detalhes de cada uma das edições das obras de Fichte, seguido ainda de hiperlink onde as mesmas podem ser respectivamente acessadas de maneira totalmente gratuita. Encontra-se disponível em < <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Fichte,+Johann+Gottlieb> > Acesso em: 26 maio 2016.

Em tom propedêutico, podemos, portanto, colocar a fórmula fichteana, de maneira bastante esquemática, nos seguintes termos: oponho no EU um Não-EU divisível ao EU divisível. Deste axioma, surgem duas proporções: 1) O EU põe o Não-EU como limitado pelo EU e, 2) O EU se põe a si mesmo como limitado pelo Não-EU. A primeira das proporções aqui expressas corresponderia à filosofia prática, e segunda por sua vez à filosofia teórica.

A doutrina da ciência consiste na tentativa de construir todo o saber humano assentado em um ponto absolutamente seguro. Para tanto, há inicialmente a busca de um método, a priori, que inviabilize derivações do primeiro princípio. O que conduz a um sistema fechado e circular. O EU = EU é, portanto, o sujeito autoconsciente. Disso resulta que consciência e reconstrução filosóficas são duas faces da mesma moeda.⁴

Para Fichte, a filosofia começa a partir do princípio da autoconsciência e, precisa fundamentar, portanto, todas as outras ciências. Em vistas disso, Fichte postula que o EU pode se afirmar como autoconsciência devido ao fato de que se diferencia do mundano, isto é, do Não-EU – segundo princípio da sua reflexão filosófica.

A querela entre idealismo e materialismo é expressa por Fichte como estéril porque ambos estariam em lados opostos da tentativa de apreensão da Coisa-Em-Si. Contudo, na medida em que o materialismo, segundo o pensamento proposto por Fichte, é incapaz de conhecer a consciência, somos suspostamente levados a crer que o idealismo seria a única filosofia possível.

O empreendimento que Fichte se propôs a realizar consiste em buscar oferecer um relato idealista à experiência (consciente), tidos por este como engendradas pela própria atividade extrassensível, ou melhor, racional. Trocando em miúdos, o que o idealista estava buscando oferecer, de maneira a priori, era a reconstrução daquilo que é dado a posteriori na contingência empírica do real. O EU, como bem sabemos, no entanto, não pode ser tocado, visto, sentido etc. Em suma: não se pode ter uma concepção do mesmo, resta então ser intuído de

⁴ A partir deste ponto, no que tange ao pensamento Fichteano, seguiremos *detalhadamente* os apontamentos fornecidos pela obra de DUDDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 108-155.

maneira intelectual. Não obstante, a Doutrina da Ciência de Fichte está interessada em demonstrar também que a experiência do mundo exterior é necessária à autoconsciência.

Segundo a linha investigativa postulada por Fichte, são três os princípios que baseiam a atividade epistemológica humana, a saber: o princípio da identidade, princípio da oposição e princípio da fundamentação. Vejamos isto de maneira ilustrada:

Quadro 1: Princípios fichteanos que baseiam a atividade epistemológica.

PRINCÍPIO	DEMONSTRAÇÃO
Identidade	$A = A$
Oposição	$\text{Não } A \neq A$
Fundamentação	$A = \text{Não } A$

Fonte: Autoria própria, 2016.

Se os princípios de identidade e fundamentação ao final do processo se equivalem, a estrutura básica *tese-antítese-síntese* já está presente no idealismo alemão desde Fichte. Todavia, a conciliação entre o EU e o Não-EU requer a construção deste último – embora Fichte postule-o pela imaginação – o que dá total abertura à filosofia prática. Por seu turno, o Direito Natural e a Ética são, por assim dizer, as expressões da filosofia prática Fichteana, os quais não investigaremos nesta ocasião.

Concluiremos este ponto apontando tão somente que o desmoronamento do sistema de Fichte se deu devido ao fato deste ter tentado subordinar a Igreja à Moralidade (como a entendia, claro), o que lhe rendeu rapidamente o estigma de ateu, o que se complicou ainda mais pelas posições adotadas por Kant na ocasião, mas, acima de tudo por Jacobi, o que relegou o idealista do EU ensimesmado ao completo ostracismo.

2.2.3 Schelling, o Idealismo e o Absoluto

Muito mais difícil de encapsular e compreender é a vida e a obra de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854), visto que seu desenvolvimento epistemológico sofreu um bom número de metamorfoses, as quais inclusive o próprio filósofo idealista jamais tentou ocultar de seus seguidores e/ou críticos.

Quando buscamos falar de Schelling, precisamos inicialmente perguntar: qual deles? A grande maioria dos especialistas, como BONACCINI (2003) e DUDLEY (2013), dentre outros, dividem a obra de Schelling em três grandes momentos: 1) Idealismo Absoluto (Período Fichteano); 2) Filosofia da Identidade (ou seja, a junção do Idealismo Transcendental com a Filosofia da Natureza) e 3) Filosofia da Liberdade (Religião e Positividade). Vejamos de maneira bastante breve em que consiste cada um destes momentos.

A fase inicial de Schelling é compreendida como um deslocamento progressivo, do seu pensamento, partindo de Fichte para chegar a Espinosa (DUDLEY, 2013, p. 159). Neste período, duas obras chamam a atenção, *Do EU como princípio da filosofia, ou Sobre o Incondicional no Conhecimento Humano* e as *Cartas Filosóficas Sobre o Dogmatismo e a Crítica*, ambas de 1795, com títulos bastante sugestivos das preocupações do filósofo à época. Em todo caso, vejamos algumas considerações complementares sobre as mesmas:

[Desde o] primeiro destes ensaios Schelling está comprometido com o projeto de Fichte, e torna extensivo o uso da terminologia de Fichte, mas os sinais de sua mudança iminente à filosofia da identidade já são evidentes. No segundo ensaio Schelling continua a considerar-se como um filósofo crítico, mas pede agora diretamente por uma expansão crítica de Kant e Fichte para incluir consideração da relação entre substância absoluta subjacente a todas as coisas e a emergência da subjetividade consciente (...) (DUDLEY, 2013, p. 160).

Pouco tempo depois, apenas dois anos para ser mais exato (1797), Schelling buscou preencher a lacuna que encontrou em Kant e Fichte – dos quais rapidamente se distanciou em seguida –, pois, passou a concluir que o fundamento da consciência não poderia estar em si mesma, o que o levou a conjecturar seu primeiro escrito sobre a filosofia da natureza. Schelling, então, moveu-se da busca

pelo absoluto epistemológico para a busca do absoluto ontológico, aproximando-se, portanto, do panteísmo de Espinosa.

O chamado período intermediário de Schelling é o da filosofia da Identidade. Neste momento, concluíra Schelling que o Idealismo Transcendental havia começado na subjetividade, enquanto a filosofia da natureza havia começado com a objetividade. No entanto, o que Schelling propunha era uma síntese das duas ciências. Assim, o filósofo passou a considerar que subjetividade e objetividade, no final das contas, deveriam ser entendidas como manifestações distintas de um Absoluto subjacente, ou melhor, idêntico – reconciliado consigo mesmo. Estas ideias aparecem nos escritos *Ideias Para uma Filosofia da Natureza* (1797), *Da Alma do Mundo* (1798) e enfim no *Primeiro Esboço de Um Sistema da Filosofia da Natureza* (1799).

Mas, para sermos mais diretos neste ponto, o que é de fundamental a ser observado na presente investigação é o esforço colossal de Schelling ao tentar encontrar uma forma de expressão que contenha subjetividade e objetividade, ou seja, finitude e infinitude, a qual ele aponta ser *a arte*. Vejamos:

A filosofia transcendental [apresentada no *Sistema de Idealismo Transcendental* (1800)] assim tem três principais que Schelling enfrenta, respectivamente, nas partes 3, 4 e 5 do *Sistema*. A parte 3 oferece uma filosofia teórica, destinada a dar conta da experiência de um mundo independente e objetivo, no curso do qual *Schelling introduz o conceito de épocas da consciência*. A parte 4 oferece uma filosofia prática, destinada a dar conta da experiência de uma ação livremente arbitrada, no curso da qual *Schelling desenvolve seu conceito de história*. E a parte 5 se destina a reconciliar a filosofia teórica e prática, apontando uma harmonia preestabelecida entres os mecanismos que determinam o curso do mundo objetivo e as ações livremente realizada pelos sujeitos conscientes. É nesta parte final do *Sistema* que Schelling desenvolve seu conceito de *arte como a realização visível entre a harmonia entre subjetividade e objetividade e a identidade de ambos*. (Idem, p. 183-184) (Grifos Nossos).

A arte é, portanto, para Schelling, a ação que realiza a autoconsciência, pois, torna o sujeito ciente do laço que existe entre sua atividade sensível e o mundo real. Para Schelling, isto é possível em virtude de uma necessidade da história buscar a plenitude da liberdade – uma herança, aliás, claramente kantiana.⁵

5 Cf. KANT, Immanuel. *Ideia de uma História Universal com um Propósito Cosmopolita*. Trad. Artur Morão. Disponível em <http://www.lusosofia.net/textos/kant_ideia_de_uma_historia_universal.pdf> Acesso em 15 FEV 2017.

Ainda segundo Schelling, a arte é a esfera capaz de retornar ao seu próprio ponto de partida – a unidade entre subjetividade e a objetividade. Em uma palavra: para Schelling, a arte é a verdadeira filosofia. Tal fato explica o motivo pelo qual o idealista se tornou largamente celebrado pelos Românticos – e há quem afirme, que aquele chegou mesmo a antecipar as reflexões de Martin Heidegger (1889 – 1976).⁶

O terceiro e último momento do pensamento de Schelling não influirá diretamente em nosso estudo, visto que este ponto ultrapassa o nosso recorte, isto é, Hegel, que como sabemos veio a falecer em 1831. Mas, em todo caso, não podemos nos furtar de chamar a devida atenção ao fato de que já no apagar das luzes, Schelling retornou ao primeiro plano da cena filosófica, ao assumir a cátedra do velho Hegel em Berlim, por volta de 1841, com o intuito conservador de combater o crescente avanço do hegelianismo na cena política.⁷

O idealista decano passou a professar que todo o projeto filosófico com fins a priori estava fadado ao fracasso. O que o conduziu a apelar para a autoridade do Cristianismo como revelação do saber e a uma filosofia positiva, em oposição ao sistema de Hegel, entendido por Schelling, como negativo.

6 Cf. DUDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

7 No que tange a este ponto, e a crítica tardia de Schelling a Hegel, precisaremos recorrer uma última vez as valiosas considerações de DUDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 268-276.

2.3 Hegel, o Idealismo Absoluto e o lugar da Arte no Sistema Enciclopédico

Cumpra a nós dizer agora que temos observado que a razão, na história da filosofia, tem perseguido a tarefa fundamental de compreender e explicar em que consiste o real. Nesse sentido, podemos afirmar que, com o sistema de **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770 – 1831), isto se deu de maneira indistinta. Hegel fora filho de um funcionário público, e ingressou nos estudos universitários de Teologia com apenas 18 anos de idade e já no primeiro ano do Séc. XIX, juntou-se a Schelling – que sucedera Fichte – como professor na Universidade de Jena, período a partir do qual passou a apresentar seus primeiros escritos ao público.

Na ocasião do lançamento da primeira edição de *O Capital* (1867), Karl Marx (1818 – 1883) chegou a afirmar que se sentia como um autor estreante, pois, antes de tal obra, este só havia (segundo seu próprio entendimento, é claro) publicado “bagatelas”. Acreditamos que situação semelhante se deu com a sua principal referência filosófica.⁸ Hegel, diferentemente de Schelling por exemplo (que como já sabemos publicou seu primeiro livro aos 19 anos de idade), meditou seu próprio entendimento e sistema de filosofia por longos anos. *Diferenças Entre os Sistemas Filosóficos de Fichte e Schelling* (1801), *As Órbitas dos Planetas [Dissertatio philosophica de orbitis planetarum]* (1801), *Fé e Saber* (1802), *Sobre a Relação do Ceticismo à Filosofia* (1802), *Sobre o Tratamento Científico da Lei Natural* (1802) são alguns dos principais escritos do jovem Hegel. Que o levaram a eclodir com a publicação da *Fenomenologia do Espírito* (1807), quando contava então com 37 anos de idade, consolidando o filósofo de Stuttgart, de uma vez por todas, no primeiro escalão filosófico de seu tempo. Pouco tempo depois da primeira obra madura de Hegel, apareceriam a *Ciência da Lógica* (1812-1816), a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1817), e ainda antes do óbito, os *Princípios da Filosofia do Direito* (1829). E por fim, de suas anotações e aulas (sobretudo na Universidade de Berlim) engendraram-se as suas obras póstumas: *Filosofia da História*, *Cursos de Estética*, *Filosofia da Religião* e *História da Filosofia*.

Pois bem, vejamos agora em que consiste o núcleo lógico da obra de Hegel. Já observamos que, explicar o real é a tentativa de todo e qualquer sistema

⁸ MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. Marx à Engels: Carta de 7 de julho de 1866. In: _____. *Cartas Filosóficas e outros escritos*. São Paulo: Editora Grijalbo, 1977. p. 27-30.

filosófico. Para tanto, há duas maneiras de fazê-lo, segundo a dicotomia estabelecida pelo idealismo alemão (NÓBREGA, 2011, p. 13): 1) explicar as suas causas e 2) explicar a sua razão.

Ao buscarmos compreender um fenômeno natural, precisamos dizer-lhe as causas, por exemplo, a água consegue passar do estado sólido para o estado líquido. Por que? Porque existe um processo físico, conceituado contemporaneamente como *fusão*, que observou que ao atingir 0° C – em progressão – a água é capaz de variar seu estado. E a água pode passar do estado líquido para o estado gasoso? Sim. Por que? O mesmo pode ocorrer com o estado líquido da água, pois, basta que esta seja submetida a uma temperatura igual ou superior a 100 ° C que ocorrerá o fenômeno conceituado como *vaporização* etc. Note-se que para explicar a causa de uma determinada coisa, faz-se sempre necessário recorrer a uma outra causa, que por sua vez precisará recorrer a uma terceira *ad infinitum*. Para o pensamento hegeliano, dizer as causas do real é algo completamente estéril, mais adequado seria buscar a sua razão de ser.

No sentido expresso, Hegel segue seus antecessores (Fichte e Schelling) e postula que a razão explica o universo, pois, explica a si mesma. A razão é, portanto, independente do princípio de causalidade: a razão é incausada, pois, a razão é causa de si mesma, sempre foi e sempre será, aquilo que *realmente é*. Para o pensamento hegeliano esta é uma necessidade lógica, pois, sempre que oferecemos uma determinada explicação para o real, estamos apenas apontando as suas causas. No entanto, o que está em jogo aqui é a racionalidade presente nas manifestações fenomênicas das causas no real. Isso é possível porque essa razão que deve, portanto, ser absoluta, se manifesta e se espiritualiza no mundo. Com isso chegamos a uma primeira noção do que Hegel chamou de *Espírito Absoluto* – tudo isso, poderíamos acrescentar ainda, é *lógico*.

O Espírito Absoluto em Hegel deve ser entendido como automovimento desdobrando-se *dialética*⁹ e infinitamente no mundo. Em sua própria terminologia: o

⁹ *Dialeitik* deriva do grego *dialektiké (techné)*, que vem de *dialeghestai*, "conversar", e era originalmente a "arte da conversação" (...) [No entanto,] para Hegel, a dialética não envolve um diálogo entre dois pensadores ou entre um pensador e o seu objeto de estudo. É concebida como a autocrítica autônoma e o autodesenvolvimento do objeto de estudo, de, por exemplo, uma forma de CONSCIÊNCIA ou conceito (...) Assim, sendo a dialética não é um *método*, no sentido de um

movimento característico do Espírito tende a refletir-se em si próprio, um refletir-se em espiral, que pode ser esquematicamente pensado em três momentos. 1) Lógica – a ideia em si: que comporta o Pensamento (Metafísica); 2) Natureza – a ideia fora de si, isto é, alienada: que comporta a Mecânica, Física, Biologia etc.; e enfim, 3) Espírito – a ideia, que a partir da alienação¹⁰, retorna a si e se torna em si e por si: que comporta a seguinte tríade 3.1) Espírito Subjetivo; 3.2) Espírito Objetivo (que engendra p. ex. o Estado etc.); 3.3) **Espírito Absoluto**, que por sua vez engendra uma nova tríade 3.3.1) **Arte**; 3.3.2) Religião e 3.3.3) Filosofia (entendida por Hegel como o retorno do Espírito ao Pensamento, o mais alto grau de autoconsciência)¹¹. Como já observamos: tal processo caracteriza-se por um movimento *dialético*.

Este movimento todo do Espírito Absoluto, remonta à ideia de etapas da consciência – herdada de Schelling – fora simpaticamente ironizado como a história toda se tornando uma espécie de strip-tease do Espírito, que desvela seu próprio ser, tomando consciência e posse de sua própria liberdade de forma progressiva (NÓBREGA, 2011, p. 71). A primeira vez que o esquema do Idealismo Absoluto de Hegel fora introduzido ao grande público, remonta ao aparecimento da *Fenomenologia do Espírito* (1807)¹² - que chegou a ter um primeiro título sugestivo, *Ciência da Experiência da Consciência*.

procedimento que o pensador aplica ao seu objeto de estudo. A dialética, do ponto de vista de Hegel, explica todo o movimento e toda a mudança, tanto no mundo quanto em nosso pensamento sobre ele (...). Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 99-101.

10 O conceito de Alienação (*Entfremdung*) em Hegel difere-se dos demais. "Tomado em seu sentido literal, o termo designa um tornar-se estranho [do Espírito em relação a si mesmo]. Daí a tradução proposta por J. Hyppolite para o francês *extranéation*, que, se apresenta o inconveniente do neologismo, tem a vantagem de romper com o vocabulário da loucura". BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte: uma apresentação à estética*. Trad. Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p. 11. Tal movimento é eminentemente necessário para o Espírito: sair da pura abstração e realizar-se no mundo, para que possa retornar a si mesmo posteriormente, de forma autoconsciente.

11 Seguimos aqui o desenvolvimento apontado pelo próprio autor. Cf. HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome. Vol. III. Filosofia do Espírito*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992. p. 199-200.

12 O próprio Hegel se responsabilizou, cuidadosamente, pela apresentação da sua obra ao público, como observamos a seguir: Na editora da Livraria de Joseph Ant. Goebhardt, em Bamberg e Würzburgo, apareceu e vende-se em todas as boas livrarias G. W. Fr. Hegel, Sistema da Ciência, primeiro volume, contendo a Fenomenologia do Espírito, Gr. 8., 1807, preço 6 fl. Este volume expõe o devir do saber (Dieser Band stellt das werdende Wissen). A *Fenomenologia do Espírito* deve

Para fins propedêuticos, precisaremos avançar diretamente para o ponto que trouxe a nossa atenção nesta ocasião à *Fenomenologia do Espírito*, visto que, não dispomos de recursos para percorrer todos os momentos que a obra apresenta gradualmente, da Certeza Sensível (Cap. I) ao Saber Absoluto (Cap. VIII)¹³.

Destarte, devemos ter sob os olhos que apenas após a Consciência¹⁴ – o Ser – ter se tornado¹⁵ Consciência-de-Si, ter percorrido a razão observadora para unificar-se na razão propriamente dita (Coisa Mesma) é que o desfile das figuras da consciência chega no mundo da eticidade para, em seguida, o espírito reconhecer-se como cultura, como um mundo, este é acrescido de uma moralidade, a qual soma-se a religião natural, a religião da arte e a religião revelada. Superados estes momentos, o espírito finalmente reconhece a si mesmo como absoluto, como filosofia.¹⁶

No sentido expresso, e por todos os ângulos que se queira enxergar, Hegel tem sob os olhos a questão da **verdade**, ou melhor, da sua manifestação e reconhecimento fenomênico à sua constituição enquanto absoluto. A filosofia é,

substituir-se às explicações psicológicas ou as discussões mais abstratas sobre a fundamentação do Saber. Ela considera a preparação para a ciência a partir de um ponto de vista pelo qual ela [mesma] é uma ciência nova, interessante, e a Ciência primeira da Filosofia. Ela concebe dentro de si as Figuras diversas do Espírito como estações do caminho através do qual a ele devém Saber puro ou Espírito absoluto. HEGEL, G. W. F. *Textos Escolhidos*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz. Orlando Vitorino. Antônio Pinto de Carvalho. Coleção Os Pensadores. Vol. XXX. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 80-81.

13 Uma interessante introdução a esta discussão pode ser encontrada em MENESES, Paulo. A Fenomenologia como epopeia do Espírito. In: _____. *Abordagens Hegelianas*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2006. p. 127-180.

14 Este conceito é bastante caro ao hegelianismo. Na *Enciclopédia (...)* aparece nos seguintes termos: "(...) a consciência tem por objecto (sic) seu o grau antecedente, a alma natural (§ 413), assim o espírito tem, ou antes, constitui como objecto (sic) seu a consciência; isto é, por esta ser *em si a identidade do eu com o seu outro* (§ 415), *o espírito põe-na para si* de modo que só ele conhece esta unidade concreta (...)". Cf. HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Vol. III. *Filosofia do Espírito*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

15 O filósofo toma como ponto de partida o essente, ou seja, a materialidade imediata, numa espécie de realismo ingênuo que logo será abandonado em detrimento da verdade absoluta. Cf. HEGEL, G. W. F. A Consciência (A Certeza Sensível ou: o Isto ou o Visar. A percepção ou: a coisa e a ilusão. Força e Entendimento; fenômeno e mundo suprassensível). In: _____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 83-131.

16 Uma valiosa introdução à estrutura geral do conteúdo e desenvolvimento desse calhamaço filosófico pode ser encontrada em MENESES, Paulo. A Fenomenologia como epopeia do Espírito. In: _____. *Abordagens Hegelianas*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2006.

segundo o hegelianismo, a ciência do saber que deve abandonar a mera condição de amor ao saber para transformar-se no próprio saber efetivo. O saber que sabe a si mesmo, o saber absoluto, aparece na *Fenomenologia do Espírito* (1807), primeira grande obra de Hegel, nos seguintes termos:

Quando, pois, o espírito ganhou o *conceito*, desenvolve o ser-aí e o movimento nesse éter de sua vida, e é *ciência*. Os momentos de seu movimento já não se apresentam na ciência como *figuras* determinadas da consciência, mas, por ter retornado a Si a diferença da consciência, [apresentam-se] como conceitos determinados, e como seu movimento orgânico, fundado em si mesmo (...) (HEGEL, 2014, p. 529).

Feitas as devidas ressalvas sobre a obra em questão, não é muito lembrar ainda que Religião e Arte aparecem intimamente relacionadas na *Fenomenologia do Espírito*. Aliás, não havendo sequer uma seção autônoma para aquela última forma de manifestação do Absoluto, gerando, inclusive, polêmica na estrutura do próprio sistema hegeliano.¹⁷

O tema da arte surge com o tema da religião, no capítulo VII. O tópico que abre o referido capítulo é aquele sobre *A religião natural*, quando o Espírito toma a si mesmo como objeto em figura da natureza, é o primeiro momento deste estágio da epopeia do Espírito. Partindo primeiramente da essência luminosa do mundo, passando pelas plantas e animais (Egípcios), para chegar ao *artesão* (Idem, p. 447-462).

No que confere agora *a religião da arte*, segundo tópico do capítulo VII da obra de 1807, Hegel é categórico ao considerar neste momento que pela via da arte, o artesão é o primeiro que consegue transitar por um terreno completamente distinto de tudo o que até então havia sido apresentado no seu escrito. Vejamos:

O espírito elevou sua figura, na qual é [presente] para sua consciência, à forma da consciência mesma; e produz para si uma tal forma. *O artesão abandonou o trabalho sintético, o combinar de formas heterogêneas do pensamento e do [objeto] natural: quando a figura adquiriu a forma da atividade consciente-de-si, o artesão se tornou trabalhador espiritual.* (HEGEL, 2014, p. 462) (Grifos Nossos).

A religião passou então a adorar-se a si mesma, graças as criações espirituais humanas, ou seja, na arte. Uma vez concretizada tal tarefa, o Espírito

¹⁷ NUNES, Benedito. A morte da arte em Hegel. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do Colóquio Nacional Morte da arte hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 09-33.

encontra-se apto a abstrair a própria arte, engendrar, portanto, *a obra de arte abstrata*. Vejamos uma vez mais as palavras do próprio filósofo:

A primeira obra-de-arte, como obra imediata, é a obra abstrata e singular. Por seu lado, tem de mover-se [saindo] do modo imediato e objetivo em direção da consciência-de-si; enquanto essa, por outro lado, procede a supras- sumir 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 (Idem, p. 464).

Neste momento, o artista criador é pensado por Hegel como o senhor de sua atividade final, ou melhor, do produto que é representado pela obra. Sejam os econômicos ilustrando este momento do Espírito Hegeliano, que consiste em: O Hino, Oráculo e Culto. Pois, no tocante agora *a obra de arte viva*, são três as formas elencadas por Hegel para satisfazê-la, e precisaremos agora recorrer a uma passagem de maior extensão, para encapsular: Os Mistérios, Festas e Linguagem. Vejamos:

[Os Mistérios] (...) o que se desvela à consciência é ainda somente o espírito absoluto, que é essa essência simples, - e não o espírito como é nele mesmo; ou seja, é somente o espírito imediato, o espírito da natureza. Sua vida consciente-de-si é, portanto, apenas o mistério do pão e do vinho - de Ceres e de Baco - e não o mistério dos outros deuses verdadeiramente superiores, cuja individualidade encerra em si, como momento essencial, a consciência-de-si como tal. Portanto, ainda não se lhe sacrificou o espírito, como espírito consciente-de-si; e o mistério do pão e do vinho não é ainda mistério da carne e do sangue. (...) **[As Festas]** 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. (...) **[A linguagem]** O elemento perfeito em que tanto a interioridade é exterior, como a exterioridade é interior, é, mais uma vez, a linguagem; mas não é a linguagem do oráculo, de todo contingente e singular em seu conteúdo; nem o hino, ainda emocional e louvando somente o deus singular; nem o balbuciar, carente-de-conteúdo, do frenesi báquico (sic) (Idem, p. 475-476).

Como observamos, com a experiência da arte o espírito se eleva cada vez mais sobre si mesmo, substituindo gradativamente determinados elementos de culto por outros mais refinados, como acontece de forma clara na tríade mistérios, festas e linguagem. Todavia, o que vale destacar agora é apenas que *a obra de arte espiritual*, ou seja, a linguagem, se triparte em: Epopeia, Tragédia e Comédia. Mas,

por se tratarem de gêneros bastante difusos, nos furtaremos à tarefa de comentá-los aqui.¹⁸

Adiante, o último e derradeiro ponto que o Espírito precisará superar agora é o da *Religião Manifesta*. Destarte, estaremos já finalmente a bordo daquilo que Hegel chamou de Ciência, em outras palavras, a Filosofia. "(...) O saber absoluto é o espírito que se sabe em figura de espírito, ou seja: é o saber conceituante" (HEGEL, 2014, p. 529) que agora já não tem mais a conotação grega de amor ao saber, mas, como o título da seção da *Fenomenologia* bem sugere: é o próprio saber, é o saber absoluto.

Por seu turno, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas (em Epítome)* (1817), localizamos mais rapidamente a Arte na terceira seção (§556) do Vol. III da obra, cujo título é a *Filosofia do Espírito*, e é considerada pelos especialistas no assunto como a obra que sintetiza, de maneira geral, toda filosofia científica de Hegel.

No contexto exposto, a Arte aparece descrita com um duplo caráter: é obra externa e representação fenomênica daquilo que é ideal. A arte contém, portanto, a unidade do Espírito e da natureza. Pôde se formar desta maneira, por pertencer a uma comunidade *ética*, para a qual as obras de arte singulares podem se realizar como obras vivas, plenas. Isso se conclui pela observação dos cultos da bela arte na religião.

Em todo o caso, para que a arte possa existir enquanto tal, faz-se necessário que esta não se limite apenas a colher algo dado no mundo natural, a arte não é imitação da natureza, a arte precisa da mundanidade do mundo, todavia, ainda mais do conteúdo espiritual. Por este, é que a arte é capaz de tomar as criaturas e ações mais prosaicas e elevar ao nível do Belo. Vejamos:

A unilateralidade da *imediatez* do ideal contém (§556) a unilateralidade antagônica: ele é algo de feito pelo artista. O sujeito é o elemento *formal* da atividade, e a *obra de arte* só é então, expressão de Deus quando não houver nela sinal algum da *particularidade* subjectiva (sic), mas o conteúdo do espírito que habita for concebido e gerado sem mescla e se conservar imaculado da acidentalidade de tal particularidade. Mas porque a liberdade avança somente até ao pensar, a actividade (sic) cumulada com este conteúdo imanente, a *inspiração* do artista, é como uma força a ele

¹⁸ Retomaremos o esquema exato do desenvolvimento da arte, pensado por Hegel, no Cap. II a partir dos *Cursos de Estética* e dos apontamentos de BRAS (1990).

estranha, um *pathos* não livre; o produzir tem nele a forma da imediatidade natural, cabe ao gênio (sic) como a *sujeito particular* – e é ao mesmo tempo um trabalho que tem a ver com o entendimento técnico e as exterioridades mecânicas. Por isso, *a obra de arte é igualmente uma obra do livre arbítrio* (...) (HEGEL, 1992, p. 168-169) (Grifos Nossos).

Por tais axiomas é que Hegel vê a arte clássica dos gregos – o povo feliz – a perfeição da beleza, que não reaparece nem na arte romântica e, menos ainda, na arte simbólica (§561-562) – formas de arte que explicitaremos posteriormente. Disso, conclui o filósofo que, a arte bela, ou seja, a bela arte é condicionada pela autoconsciência do espírito livre – que se sabe a si mesmo. Mas, começamos a sermos surpreendidos pela linha argumentativa traçada quando encontramos a seguinte passagem:

Com isto se prende a consideração ulterior e mais elevada de que o aparecer da arte anuncia a decadência de uma religião ainda ligada à exterioridade sensível. Ao mesmo tempo, em virtude de dar aparentemente à religião a sua máxima transfiguração, expressão e esplendor, a arte alçou-a acima da sua limitação (...) *a arte bela forneceu*, por seu lado, o mesmo que a filosofia – a purificação do espírito à não liberdade (...) (Idem, p. 171) (Grifos Nossos).

Note-se o ponto sublinhado acima: *a arte bela forneceu expressão e esplendor (...)*. Disso decorre a pergunta: e não mais fornecera à época de Hegel? Note-se ainda mais, o pensador do Espírito Absoluto não se preocupa em estabelecer uma passagem mais detalhada entre o momento da arte para o momento da religião, nem na *Fenomenologia do Espírito*, nem na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.

O que cumpre a nós chamar a devida atenção, no entanto, é que, se a arte *forneceu* algo é porque *não fornece mais*. Devemos estabelecer, portanto, que uma passagem da arte para a religião e, posteriormente, para a filosofia (com seus problemas internos) existe, nesta relação entre *arte e razão absoluta*, não nas obras citadas acima, como já observamos, mas nas chamadas *Preleções sobre a Estética*, ou *Cursos de Estética (Vorlesungen über die aesthetik)*.

Após essas reflexões acerca da arte do ponto de vista da *Fenomenologia do Espírito* e da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, passaremos, em seguida, para a bordagem hegeliana da arte concentrando-nos na referência de suas reflexões nos cursos ministrados por Hegel. A arte é, então, tematizada como objeto

de investigação da estética da ciência estética; em outras palavras, como produto espiritual que apresenta e dialeticamente se manifesta no transcurso da história da cultura, da história do espírito.

3 ARTE E HISTÓRIA: O ADVENTO DA ESTÉTICA

Uma vez demonstrada a localização da arte enquanto interlocução entre infinitude e finitude, ou, como expressão primeira do espírito absoluto que busca reconhecer a si mesmo (no horizonte da finitude sensível), cabe-nos agora um mergulho mais profundo nas entrelinhas deste objeto de estudo do sistema hegeliano. Neste capítulo investigaremos, portanto, o desenvolvimento da arte enquanto realização efetiva da razão, culminando em seguida na análise das Formas de arte (Simbólica, Clássica e Romântica), por fim, demonstrando como cada uma das artes particulares (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música e Poesia) se relaciona com suas respectivas formas e contextos históricos.

3.1 A Arte como Realização Efetiva da Razão

O jovem Hegel, ainda sob inspiração schellinguiana, concebia a história da filosofia em analogia com a da arte (1802/1803), a saber, como a apresentação (*Darstellung*) de uma única e mesma Ideia (*Idee*), una e eterna (FERRY, 1994, p. 163-165). No entanto, ao erigir o seu próprio sistema o filósofo idealista de Stuttgart distingue-se de seu antigo amigo ao decretar que, a Ideia filosófica possui seu próprio desenvolvimento interno: a temporalidade deve ser entendida então como constituinte da própria Ideia, ou seja, deixa de ser apenas contingente por se mostrar em verdade extremamente necessária. Este é o desenvolvimento do Espírito na história que observamos anteriormente na *Fenomenologia do Espírito* e na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. E, como já identificamos no capítulo primeiro a *posição da arte*, em relação à efetividade finita e à religião e à filosofia é *ímpar*, pois, esta é a única forma de expressão da Ideia onde habitam simultaneamente infinitude e finitude.

Os axiomas acima descritos são de suma importância para que possamos compreender os motivos que levaram Hegel a iniciar seus cursos/preleções sobre estética (*Vorlesungen über die Ästhetik*) com o ponto chave de suas reflexões nesta forma particular de filosofar: “estas lições são dedicadas à estética, cujo objeto é o amplo reino do belo; de modo mais preciso, seu âmbito é a arte, na verdade, a bela arte (...) a autêntica expressão para nossa ciência é, porém, filosofia da arte e, mais

precisamente, filosofia da bela arte” (HEGEL, 2015, p. 27) (Grifos Nossos). Disso, devemos concluir com Hegel, resulta a exclusão imediata do belo natural do domínio da estética do idealismo absoluto. Mas, por que? Vejamos a justificativa oferecida pelo próprio autor:

(...) *a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o aspecto formal, mesmo uma má idéia (sic), que porventura passe pela cabeça dos homens, é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade (HEGEL, 2015, p. 28) (Grifos Nossos).

Conforme podemos observar, Hegel dá crédito ontológico ao belo artístico, pois, este é nascido e renascido da verdade. Mas, antes de delimitar mais precisamente o que entende como o verdadeiro conceito de arte, o filósofo põe em relevo que se faz necessário a crítica ao que chamou de concepções usuais da arte, a saber, a filosofia kantiana (Idem, p. 74), Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Schelling (Idem, p. 78) e a Ironia (Schlegel, Solger, Tieck etc.) (Idem, p. 81), pois, somente suprassumindo (*Aufhebung*) seus ancestrais é que é a filosofia (ou a ciência), enquanto tal, pode atingir seu autêntico conceito (a Ideia), conseqüentemente a arte pode ser compreendida enquanto filosofia da bela arte. Vejamos:

Hegel, apesar de reconhecer na filosofia kantiana um avanço em relação a outras teorias estéticas, uma vez que, segundo o próprio filósofo, Kant reconheceu a possibilidade de unificação entre espírito e natureza através da arte, recusa tal teoria uma vez que ela reconduziria à separação destes ao ficar preso à contradição de sujeito e objeto. Aliás, Hegel irá na contracorrente de todas as teorias da estética do sentimento e subjetivistas do gosto ao reafirmar a objetividade do belo e a possibilidade do reconhecimento racional do mesmo. Tal objetividade será possível uma vez que, como veremos, o belo é considerado como um momento essencial do desdobramento do espírito absoluto, no qual é expressa numa forma determinada a Idéia (sic) e, portanto, a verdade (FERREIRA, 2011, p. 02).

Destarte, para que possamos apreciar a arte como realização efetiva da ideia, devemos ter em vista três pontos de fundamental importância: 1) A ideia deve ser entendida como conceito; 2) A ideia deve ser considerada em sua objetivação; e 3) A finitude sensível é o horizonte onde a ideia pode se efetivar (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 43).

Acreditamos já ter demonstrado que a Ideia é em termos lógicos em-si-e-para-si e, corresponde à realização efetiva do conceito, logo, suas determinações e realizações objetivas devem ser compreendidas como um desdobramento conceitual (Ibidem). Em outros termos: compreender a especulação filosófica em seu emprego nos mais diversos objetos, significa aqui compreender a ideia em sua unidade conceitual consigo mesma.

No entanto, devemos ter em mente que no conceito universal já se encontra o particular, pois, este se compreende enquanto absoluto que se negando torna-se particular (sua negação), mas, por não reconhecer sua plenitude no momento de sua alienação (embora esta tenha aqui um caráter positivo) volta a negar-se (negação da negação) para reconciliar a unidade da particularidade com a universalidade.

Hegel nos mostra, no entanto, que, no ato de exteriorizar-se, a unidade conceitual manifesta-se segundo distintos níveis de objetivação, em função dos quais a determinação exterior poderá ou não ser identificada como uma realidade verdadeira (*Wirklichkeit*) (...) donde se segue que uma existência fenomênica (*Dasein*) qualquer não pode assumir o caráter de verdadeira simplesmente por apresentar-se como uma realidade (*Reälitat*) genérica; para tal é necessário que sua expressão objetiva corresponda ao seu conceito (*Wirklichkeit*) (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 45-46).

Assim, a concretude do real é posta pela ideia em seu processo de auto desdobramento e em direção ao verdadeiro sentido do real; eis o que engendra a concepção de Ideal hegeliano. Ao se objetivar, a Ideia visa afirmar-se na finitude sensível de distintas maneiras sob a singularidade da beleza, nesta, a Ideia se apresenta como Belo Artístico. Mas, como sabemos, "(...) o verdadeiro certamente apenas têm (sic) existência e verdade em seu desdobramento para a realidade exterior (...)" (HEGEL, 2015, p. 165), pois, sem o momento de alienação o Ser e o Nada seriam o mesmo – e no final das contas não deixam de sê-lo A seguinte metáfora dá o tom exato à nossa discussão: a beleza, aos olhos de Hegel, constituiu-se como o brilho da verdade, tal como fora para Platão (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 47), assim, torna-se compreensível porque o pensamento hegeliano toma a arte como o *Ideal, ou seja, como verdadeira e livre determinação da Ideia*. Vejamos:

O devir do Ideal, apresentado na Estética, tem o propósito de realizar a verdade da existência atribuindo assim um significado espiritual à realidade artística. *Representando a Idéia (sic) sob uma forma individual, sensível e concreta, pela arte o Espírito (Geist) encarna-se na matéria.* Se é possível à Infinitude aparecer e transluzir na materialidade finita é porque foram atendidas as exigências conceituais da própria Idéia (sic) quanto à sua efetiva realização; o interior determina-se concretamente na forma exterior e o real então revela-se como Ideal. Portanto, o que o Ideal nos exige é a obra como individualidade viva, a obra na expressão do seu caráter espiritual, cuja existência Hegel comparou a um olhar que nos olhasse; a um olhar que torna o espírito visível e vidente. (Idem, p. 55) (Grifo Nosso).

Basta percebermos que o Espírito, enquanto infinitude, torna-se concretude, conservando ainda assim, sua própria autonomia em si mesmo e ao retornar a si é capaz de reconhecer sua determinação objetiva e ao manifestar-se travestida sob a forma individualizada a Ideia aparece como artístico, assim, o Espírito engendra os produtos artísticos como produtos do seu ser. “O absoluto se efetivou enquanto Idéia (sic) e se fez Ideal. Inserida no exterior, a Idéia (sic), realizando a verdade na matéria sensível aparece como beleza manifesta em obra” (Idem, p. 56).

Ainda acerca do esclarecimento conceitual da concepção hegeliana de Ideia, Ferry (1990, p. 56) põe a questão nos seguintes termos “o conceito não designa aqui uma categoria de inteligência que permita unificar as determinações gerais de um conjunto com objetos similares”, acrescentando ainda que, “(...) é a unidade essencial das determinações cujo desdobramento vemos na realidade fenomênica (...)” (Idem). No riquíssimo prefácio da *Fenomenologia do Espírito* Hegel ilustrou-se o funcionamento de sua lógica dialética com a metáfora do botão e da flor. “O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta (...) [no entanto há uma] unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos [estes momentos] são igualmente necessários” (HEGEL, 2014, p. 24). Este é o movimento que constitui a vida do todo, o qual não podemos perder de vista em uma investigação no bojo do sistema hegeliano, pois, o conceito só é efetivamente quando nega a si; assim, o universal deve tornar-se partícula para se efetivar, Inwood observa que o Conceito deve ultrapassar o seu Outro.¹⁹ A ideia é, portanto, a unidade do conceito com a realidade sob determinação do próprio

¹⁹ Cf. INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 72.

conceito, que por sua vez é a alma, o sopro de vida do corpo material e fenomênico. Vejamos:

Partir da Idéia (sic) para refletir sobre a arte, dizer que o Belo é Idéia (sic), é, portanto, estabelecer a unidade conceitual do conjunto histórico das obras de arte e, ao mesmo tempo, conferir-lhe um sentido. É reconhecer que uma obra desprovida de significação é também desprovida de razão de ser e, em consequência (sic), não existe efetivamente: nem idéia (sic) separada do mundo material, nem simples figura redutível a uma utilidade qualquer, a obra de arte é a unidade significante de uma forma sensível e de um conteúdo espiritual sob a dominância do conceito. (BRAS, 1990, p. 58).

Diante do quadro exposto, devemos observar ainda que "(...) o verdadeiro certamente apenas têm (sic) existência e verdade em seu *desdobramento para a realidade exterior (...)*" (HEGEL, 2015, p. 165) (Grifo Nosso), caso contrário, permaneceria mera abstração, ou seja, conteúdo sem figuração. Destarte, a essência só pode alcançar sua verdade ao se diferenciar de si mesma, logo, deverá aparecer fenomenicamente como figura e, esta última não deve ser entendida aqui como descartável, pois, "(...) uma vez que a unidade do sensível e do inteligível é pensada como contraditória, a articulação da figura e do conteúdo na obra jamais é analisada como presença de duas substâncias (sic) estranhas uma à outra, e sim como resultado da potência que tem o conceito (...) (BRAS, 1990, p. 59-60)", como autorrealização de si mesmo, através das figuras que engendra de seu próprio seio, e mais ainda, "(...) o conteúdo é determinante, portanto, não porque se poderia considerá-lo em si mesmo (...) mas antes porque se determina a figura particular, sem a qual não passaria de abstração" (Idem, p. 60).

Em suma: figura e conteúdo não devem ser considerados como dissociáveis, pois, a figura é o médium a partir de onde o Espírito pode efetivar-se, ou seja, ter existência. "A obra é pois, literalmente, configuração, o elemento sensível que manifesta o conteúdo espiritual, não por um movimento de referência (sic), mas pelo agenciamento de suas partes, agenciamento que só pode ser resultado de um trabalho espiritual" (Ibidem).

Por último, deve-se destacar que o Belo "(...) é a Idéia (sic) enquanto unidade do conceito e de sua realidade, isto é, ele é a Idéia (sic) na medida em que esta sua unidade está presente de modo imediato no aparecer [*Scheinen*] sensível e real (HEGEL, 2015, p. 131). Portanto, podemos observar que uma obra de arte

tende a ser mais verdadeira, na medida em que o Belo pode manifestar-se como momento de liberdade do Espírito se determinando a si mesmo. “O Ideal será pois caracterizado pela adequação entre conteúdo e figuração, nisto participando do Verdadeiro. O Belo é, pois, como que a forma sensível do verdadeiro, tomado no sentido objetivo em que o verdadeiro quer dizer efetivo, logo também racional” (BRAS, 1990, p. 62). Como podemos deduzir, o Ideal não deve ser entendido aqui como normativo para o processo de criação da arte, em termos apriorísticos, mas sim como unidade de todo o *aparente* relativismo da história da arte.

“Trata-se, pois de pensar as modalidades concretas da realização da Idéia (sic) da arte, ou seja, de caracterizar a forma própria de cada um dos momentos desse devir” (Idem, p. 64). O compromisso de Hegel com a existência exterior se explica pelo fato de que o Espírito possa realizar-se como verdade nas criações artísticas. “(...) do mesmo modo que a Idéia (sic), a Idéia (sic) do belo é por sua vez uma totalidade de diferenças essenciais, as quais têm de surgir como tais e efetivar-se. *Podemos denominar isto no todo de formas particulares de arte (...)*” (HEGEL, 2000, p. 19) (Grifos Nossos) as quais passamos a observar a seguir.

3.2 O Sistema de Classificação das Artes Particulares

Hegel esquematiza, portanto, ao longo dos *Cursos de Estética* a arte em três grandes formas: 1) a arte simbólica, 2) a arte clássica e 3) a arte romântica, visando abarcar toda a história e formas de manifestação da arte. Diferentemente do que se pode concluir sob um olhar mais apressado, tais formas artísticas não significam um encadeamento mecanicista da história da arte.

Merece destaque ainda o fato de que chegamos ao ponto de observar, sem qualquer pesar, que a nuclearidade da filosofia da arte de Hegel é histórica, ou seja, se o Ideal deve ser compreendido de um ponto de vista conceitual, também deve sê-lo sob um ponto de vista histórico. Destarte, surgem assim as três formas de expressão artística do ponto de vista hegeliano, que condizem com o desdobramento das obras de arte concretamente existentes nas diferentes visões de mundo.

A forma de arte simbólica, como primeira maneira de expressão artística apresentada por Hegel, consiste na tentativa de representação do divino, mas, visto

que a Ideia manuseava o material concreto ainda de forma rudimentar neste momento há uma inadequação entre forma e conteúdo, assim, observamos que a arte simbólica produz grandes produtos (no sentido literal do termo) e aparece sobretudo nas culturas dos povos do oriente onde o sagrado e o religioso estavam sendo inicialmente conhecidos.

A forma de arte clássica, como segunda maneira de expressão artística apresentada por Hegel, consiste no momento onde observamos a perfeita adequação entre forma e conteúdo, ou seja, a Ideia domina com excelência a materialidade e neste momento há a sintonia entre a natureza e o ser humano, entre a humanidade e o divino. E, esta forma de arte manifesta-se sobretudo entre os gregos, o povo feliz.

A forma de arte romântica, é a terceira e última maneira de expressão da arte apresentada pelo filósofo de Stuttgart, onde a beleza sensível encontra-se interiorizada, isto é, conteúdo e forma voltaram a andar em descompasso e a subjetividade passou a despontar em detrimento da objetividade – como acontece inversamente na arte simbólica.

Como observamos, trata-se aqui de três *formas genéricas* a partir das quais o belo artístico (O Ideal) pode manifestar-se, formas a partir das quais infinitude e finitude podem entrelaçar-se em diferentes graus. Assim, as artes particulares devem ter em vista o seu sistema de classificação, conforme observaremos daqui por diante.

3.2.1 A Arte Simbólica

No domínio da arte simbólica a Ideia ainda está *procurando* a sua autêntica expressão nos limites sensíveis, ou melhor, pela criação artística. Hegel chama o símbolo de "início da arte e, por isso, deve ser considerado como que apenas pré-arte (...)" (HEGEL, 2000, p. 25). Na introdução geral do segundo volume dos *Cursos de Estética* a forma de arte simbólica é conceituada ainda nos seguintes termos:

[a arte simbólica] (...) é ainda abstrata e indeterminada em si mesma e, por isso, também não tem o fenômeno adequado nela mesma e em si mesma [*an sich und sich selber*], mas se encontra em oposição aos às coisas externas a ela mesma na natureza e em oposição aos acontecimentos

humanos. Na medida em que então presente imediatamente nesta objetividade [*Gegenständlichkeit*] as suas próprias abstrações [391] ou se força a adentrar com suas universalidades destituídas de determinação numa existência concreta, ela corrompe e falsifica as formas mas que previamente encontrou. Pois só pode apreendê-las arbitrariamente e, ao invés de chegar a uma identificação completa, chega apenas a uma ressonância e mesmo ainda a uma concordância abstrata entre significado e forma, os quais nesta configuração recíproca [*Ineinanderbildung*] nem acabada nem passiva] de ser acabada, ao lado de seu parentesco, apresentam igualmente sua exterioridade, estranheza e inadequação recíprocas (HEGEL, 2000, p. 20-21).

Diante do quadro exposto a pergunta que surge imediatamente é: o que é símbolo, afinal? E é importante que tenhamos em mente aqui que do ponto de vista de Hegel símbolo é um Ente cuja presença está imediatamente dada para ser intuída, mas, que resguarda ainda um significado não desvelado (Universal). "*Por isso, devem ser distinguidas a seguir duas coisas no símbolo: primeiro o significado e depois a expressão do significado. Aquele é uma representação ou um objeto, indiferente de qual conteúdo, esta é uma existência sensível ou uma imagem de qualquer espécie.*" (Idem, p. 26) (Grifos Nossos).

Destarte, o símbolo é inicialmente um **signo**, ou seja, neste momento o significado e o significante não passam de mera junção arbitrária. Porquê? Por que enquanto coisidade esta forma de expressão carrega algo, um conteúdo, que lhe ultrapassa.

No entanto, há um movimento distinto com o signo que há de ser **símbolo**, pois, nesta espécie de símbolo a coisa (Ente) já tem seu significado em si mesma, por exemplo, "(...) o triângulo possui como um *todo* o mesmo *número* de lados e *ângulos* que resultam da ideia (sic) de Deus (...)" (Idem, p. 27) (Grifos do Autor), por isso é o símbolo da trindade.

Por fim, se o *símbolo* pretende permanecer enquanto tal, deve-se furtar a tarefa de tentar se adequar ao significado, ou seja, a falta de harmonia entre Conteúdo e Forma é característica da forma de arte simbólica – que possui para-si outras determinações.

Como podemos observar, o *Simbólico* ainda aparenta ter um conceito bastante ambíguo, por isso, devemos esclarecer que este deve ser entendido aqui como a compreensão de que os mitos se encerram em seu próprio cerceamento, ou,

em outras palavras, por mais cômicas, grotescas e/ou exóticas etc. que estes sejam, ainda são dotados de um significado universal.

Resta agora uma última questão acerca deste ponto a ser analisada: toda mitologia (e sua manifestação na arte) deve ser identificada como simbólica? A resposta que deve extrair do sistema hegeliano deverá ser negativa. Posto que o simbólico, desde a perspectiva do idealismo absoluto, deve ser entendido sob a sua determinação como forma de arte. Vejamos:

O simbólico, conforme o nosso sentido da palavra, ao invés de constituir representações indeterminadamente universais e abstratas, termina imediatamente onde a individualidade livre constitui o Conteúdo e a Forma da exposição. Pois o sujeito é o significativo por si mesmo e o que se explica a si mesmo. O que ele sente, pensa, faz, realiza, suas propriedades, ações, seu caráter, são ele mesmo; e todo o círculo de seu aparecer [*Erscheinen*] espiritual e sensível não possui outro significado que o sujeito, o qual em sua expansão e desdobramento traz apenas a si mesmo, enquanto soberano, para a intuição por meio da totalidade de sua objetividade. Significado e exposição sensível, interior e exterior, coisa e imagem, não são então mais diferenciados um do outro e não se dão como meramente aparentados, tal como no simbólico autêntico, mas como um todo no qual o fenômeno não tem nenhuma outra essência e a essência não tem mais nenhum outro fenômeno fora ou ao lado de si mesmo. O que se manifesta e o que se manifestou foram elevados [*aufgehoben*] a unidade concreta. Neste sentido, os deuses gregos, na medida em que a arte grega os apresenta enquanto indivíduos livres, em si mesmos encerrados de modo autônomo, não devem ser tomados simbolicamente, mas são suficientes por si mesmos. Para a arte, as ações de Zeus, de Apolo, de Atena, pertencem justamente apenas a estes indivíduos e devem expor nada mais do que seu poder e paixão. (Idem, p. 35).

Tomando como ilustração a mitologia grega, por exemplo, podemos observar que nem toda narrativa mitológica é simbólica, logo, não se enquadra no conceito de arte simbólica. Os deuses do olimpo são personificados e suas ações são livres, mesmo quando tinham grande influência de um signo / símbolo, como era o caso de Atenas que fora portadora da Coruja da sabedoria que simbolizava toda a sua sapiência.

O interesse de nossa investigação, portanto, deve focar-se na gênese da arte em seu íntimo funcionamento, qual seja, enquanto estágio para a transparência da verdadeira arte. Destarte, somente a partir destes axiomas é que se faz compreensível a divisão da arte simbólica em três grandes subdivisões – que por sua vez tornam a se subdividir –, a saber, **1) O Simbolismo Inconsciente**, **2) O Simbolismo do Sublime** e ainda **3) O Simbolismo Consciente da Forma de Arte**

Comparativa. Por tudo isso, vale chamar a atenção para o fato de que a Arte Simbólica compreende a arte das religiões naturais e das religiões do sublime. Com isso, fica evidente que suas principais manifestações se encontram nos tempos mais remotos da humanidade, como as Pirâmides dos Faraós Egípcios etc., mas, deve-se notar ainda que se estendem também até Ovídio (43 a. C – d. C 15) e mesmo à poesia muçulmana do Séc. XIV. Afinal, como já insistimos, o simbolismo tem por característica o excesso, o grotesco, a virilidade etc. em distintos graus, por tais motivos, Hegel divide esta forma de arte também internamente.

1) O Simbolismo Inconsciente: o primeiro momento concebe-se 1.1) *A Unidade Imediata do Significado e da Forma* que se divide em 1.1.1 A Religião de Zoroastro, 1.1.2 Tipo Não Simbólico da Religião de Zoroastro e 1.1.3) Concepção e exposição não artísticas da religião de Zoroastro. O segundo momento do simbolismo inconsciente é o 1.2) *Simbolismo Fantástico* que se divide em 1.2.1) A concepção indiana de Brama 1.2.2) Sensibilidade, desmedida e atividade personificada da fantasia indiana e ainda em 1.2.3) Intuição e Purificação da Expição. O terceiro grande momento interno do simbolismo é 1.3) *O Simbolismo Autêntico*, que por seu turno se divide em, 1.3.1) Intuição e Exposição Egípcias do Morto; Pirâmides, 1.3.2) Culto aos Animais e Máscaras de Animais e por fim 1.3.3) Simbolismo completo: Memnonas, Isis e Osíris, Esfinge.

2) O Simbolismo do Sublime: o primeiro momento concebe-se em 2.1) *O Panteísmo da Arte* que se divide em 2.1.1) Poesia Indiana 2.1.2) Poesia Maometana e 2.1.3) A Mística Cristã A partir de onde se segue para 2.2) *A Arte do Sublime* que se divide em 2.2.1) Deus como Criador e o Senhor do Mundo 2.2.2) O Mundo Finito Desdivinizado 2.2.3) O Indivíduo Humano.

3) O Simbolismo Consciente da Forma de Arte Comparativa: o primeiro momento concebe-se em 3.1) *Comparações que tem Início no Exterior* que se divide em 3.1.1) A Fábula 3.1.2) Parábola, Provérbio, Apólogo 3.1.1) As Metamorfoses A partir de onde se desenvolve o segundo momento, a saber, 3.2) *Comparações que na Figuração Têm Início com o Significado* que se divide em 3.2.1) O Enigma 3.2.2) A Alegoria 3.2.3) Metáfora, Imagem, Símile a partir de onde se desenvolve o derradeiro estágio da arte simbólica, ou seja, 3.3) *O Desaparecimento da Forma de*

Arte Simbólica que se divide em 3.3.1) O Poema Didático 3.3.2) A Poesia Descritiva e enfim 3.3.3) O Antigo Epigrama.

3.2.2 A Arte Clássica

Como deve ter se tornado previsível o conceito do Belo buscou de maneira vã a sua plena união (Forma e Conteúdo) na arte simbólica, agora é o momento de observamos a harmonia que somente a arte clássica consegue expressar, ou melhor, a arte em sua verdadeira configuração.

A beleza clássica carrega nas suas entrelinhas a significação livre, autônoma, e mais ainda, traz um significado espiritual. "Nesta objetividade de si mesmo ele tem então a Forma da exterioridade (...)" (HEGEL, 2000, p. 157), que conforme observaremos coincide com sua própria interioridade, que nada mais é do que o seu próprio significado ou sua identidade, e na medida em que toma consciência disso se mostra na finitude sensível.

Se esta superação [da forma de arte simbólica] é efetivamente consumada, então o significado não pode ser o ideal [*ideellen*] abstrato em si mesmo, mas o interior determinado em si mesmo e por meio de si mesmo, o qual, nesta sua totalidade concreta, tem igualmente em si mesmo [*an sich selbst*] o outro lado, ou seja, a Forma do fenômeno fechado e determinado em si mesmo, e, portanto, expressa e dá significado apenas a si mesmo na existência exterior enquanto a sua existência (HEGEL, 2000, p. 161).

Diante destes apontamentos é que podemos compreender os motivos que levaram Hegel a formular a primeira tripartição introdutória dentro que agora deve ser conceituado como forma de arte clássica, que a saber, divide-se em 1) autonomia do Clássico como interpenetração do espiritual e de sua forma, 2) a arte grega como existência efetiva do ideal clássico e 3) a posição do artista produtor na forma de arte Clássica.

O primeiro tópico que deve ser investigado é o que confere autonomia do clássico como interpenetração do Espiritual e de sua Forma. Neste ponto, o conceito da forma de arte clássica é atravessado pelo fundamento da unidade. Essa integralidade é autônoma em seu próprio seio e assim permanece quando se metamorfoseia em seu Outro. Porém, no campo da estética o Conteúdo Espiritual não se encontra na sua Forma Absoluta, ou seja, infinita, pois, conforme já

ressaltamos, somente o Pensamento de si mesmo realiza a infinitude absoluta, enquanto a forma aqui descrita permanece no cerceamento sensível.

(...) na medida em que o significado é autônomo, na arte ele deve tomar a sua forma a partir de si mesmo e ter o princípio de sua exterioridade em si mesmo [*an sich selber*]. Ele deve retornar por isso para o natural, porém como domínio sobre o exterior, o qual não existe mais enquanto mera objetividade natural, na medida em que é um lado da totalidade do interior mesmo, mas mostra sem autonomia própria apenas a expressão do espírito. Desse modo, nesta interpenetração a forma natural e a exterioridade transformadas pelo espírito alcançam, em geral, imediatamente em si mesmas o seu significado e não indicam mais o significado como algo separado e diferente do fenômeno corporal (Ibidem).

Conforme podemos observar, se faz necessário essa reconciliação / adequação entre o espírito do espiritual e a objetividade externa da natureza, somente a partir deste movimento é que o Espírito é capaz de atingir um maior grau de elevação de si mesmo "(...) a fim de ele conservar-se a si mesmo no seu outro, de pôr o natural de modo ideal e de se expressar *no natural e junto ao natural*." (HEGEL, 2000, p. 162) (Grifo Nosso).

A determinação adequada da arte carrega em si mesma a espiritualidade interior, mas, ao mesmo tempo, se determina e particulariza no exterior. "Por isso, o humano constitui o ponto central e o conteúdo da beleza e da arte verdadeiras (...)" (Idem).

Aqui, opera-se uma mudança radical na *essência* engendradora na forma de arte atual (clássica) que, por mais que mantenha ainda alguns resquícios da forma de arte anterior (simbólica), visto que em último caso é a sua supressão (*Aufhebung*), possui agora uma conotação radicalmente distinta. O exemplo da mitologia grega uma vez mais ajuda-nos a compreender a situação descrita.

Na forma de arte clássica há uma unidade, qual seja, conteúdo e forma encontram-se adequados, visto que a liberdade plena, ou melhor, o conteúdo espiritual habita ambos os lados nesta apresentação (*Darstellung*). O verdadeiro, como sabemos, é o todo! Vejamos:

(...) [a] *autonomia livre do todo*, na qual se encontra a determinação fundamental do Clássico, faz parte que cada um dos lados, tanto o Conteúdo espiritual quanto a sua aparição [*Erscheinung*] exterior, seja em si mesmo a totalidade, a qual constitui o conceito do todo. Apenas deste modo cada lado é idêntico em si ao outro lado e, portanto, é rebaixada a sua diferença à mera diferenciação da Forma de uma e mesma coisa, donde

também o todo aparece como livre na medida em que os seus lados se mostram como adequados, já que ele se expõe em cada um dos lados e é uno em ambos os lados. (Idem) (Grifo Nosso).

Assim, a forma que por excelência melhor registra a arte clássica, a partir da linha investigativa traçada, é a forma *humana*. A face, a gesticulação, a postura etc. certamente ainda são pura exterioridade e neste aspecto não interessam aos Espírito, mas, na medida em que “através dos olhos olha-se na alma dos homens (...)” (HEGEL, 2000, p. 163), o verdadeiro Ihe reconhece como sua morada no mundo natural.

No entanto, para a atividade do artista clássico as marcas eminentemente particulares dos seres humanos concretos não têm nenhuma importância direta, pois, ele pode muito bem apagar estes traços, visto que o que deve aparecer aqui é a bela forma, viva e animada pelo Espírito. Por exemplo, que importa a cor do cabelo de Helena, as rugas de Ulisses ou mesmo o quão “coxo” Hefestos fora.

O que ocorre com o corpo humano e com sua expressão ocorre também com os sentimentos, impulsos, atos, acontecimentos e atividades humanos; a sua exterioridade no Clássico também é caracterizada apenas como naturalmente viva, mas como espiritual, e o lado do interior é levado a uma identidade adequada ao exterior (HEGEL, 2000, p. 164).

Em todo o caso, apesar do seu antropomorfismo, ainda há deficiência na arte clássica, tal como há na própria religião da arte, conforme já aprendemos na Fenomenologia do Espírito. “A arte clássica não transpõe o solo puro do Ideal”. (Idem, p. 166). Seja como for, ao buscarmos encontrar a sua efetividade na história, não encontraremos grandes problemas: a arte clássica é característica entre os gregos antigos, o povo feliz. Vejamos:

A beleza clássica com a sua abrangência infinita do Conteúdo, da matéria e da Forma foi uma dádiva concedida ao povo grego, e devemos prestar honras a este povo por ter produzido a arte na sua suprema vitalidade. Os gregos, segundo a sua efetividade imediata, viveram no afortunado centro da liberdade subjetiva autoconsciente e da substância ética. Não permaneceram nem na unidade oriental não livre, que tem como consequência um despotismo religioso e político, na medida em que o sujeito privado de si [*selbstlos*] sucumbe na substância universal una ou em algum aspecto particular da mesma, pois ele não tem em si mesmo enquanto pessoa nenhum direito e com isso nenhuma sustentação; nem avançaram para aquele aprofundamento subjetivo, no qual o sujeito singular se separa do todo e do universal, a fim de ser para si segundo a sua própria interioridade, e só atinge por meio de um retorno mais elevado na totalidade interior de um mundo puramente espiritual a reunificação com o substancial

e o essencial, - mas na vida ética grega, o indivíduo era certamente autônomo e livre em si mesmo, sem contudo se desprender no presente temporal [*zeitlichen Gegenwart*] dos interesses universais dados do Estado efetivo e da imanência afirmativa da liberdade espiritual. (Ibidem).

A sociedade clássica, do ponto de vista hegeliano, carregava no seu próprio seio uma harmonia primordial, ou seja, uma justa medida entre a liberdade do varão enlaçava-se com a eticidade universal da pólis, havia por assim dizer, uma pureza, e a própria vitalidade do Estado estava nos homens, tal como estes se sentiam plenos de si mesmos quando se dedicavam à coisa pública. Em vistas disso, torna-se compreensível porque é justamente neste contexto que o pensamento hegeliano vê uma forma de beleza que é a representação (*Darstellung*) adequada do verdadeiro.

Neste sentido, o povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. Por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma (...) (HEGEL, 2002, p. 167).

Resta agora uma última questão a ser investigada: qual a posição do artista produtor na forma de arte clássica? Segundo Hegel, a produção do artista na forma de arte clássica surge como atividade livre do sujeito reflexivo, que está *consciente* do que irá fazer, bem como tem as possibilidades reais para a efetivação do produto de sua consciência, cujo objeto último é o Conteúdo substancial.

Em geral “os artistas gregos obtinham a sua matéria da religião popular” (Idem, p. 168), no entanto, iam para além do que já estava dado gratuitamente, isto é, conseguiam configurar os significados em noções formais, ou melhor ainda, ele não faz simplesmente cópias do contingente, mas, o aperfeiçoa, “o artista clássico trabalha também para um mundo presente da religião, cuja matéria dada e representações mitológicas ele elabora serenamente no livre jogo da arte.” (Idem, p. 169).

Por fim, no que tange ao aparato técnico temos semelhante situação: o material que utilizará já deve ter sido dominado e deve estar à disposição do labor do artista clássico, a partir do qual transparecerá a *verdade*, o Conteúdo. Quando não há mais “(...) nenhuma dificuldade no caminho, a arte pode partir livremente

para a formação [Bildung] da Forma, onde então o exercício efetivo é ao mesmo tempo um aperfeiçoamento [Fortbildung] que está em estreita relação com o progresso do conteúdo e da Forma" (Idem, p. 170).

Diante destes fundamentos é que podemos compreender a divisão proposta por Hegel para a forma de arte clássica em **1) O processo de Configuração da Forma de Arte Clássica, 2) O Ideal da Forma de Arte Clássica** e enfim **3) A Dissolução da Forma de Arte Clássica**. A Arte Clássica aos olhos de Hegel aparece como a realização *adequada* do *Ideal* da arte, ou seja, a arte enquanto uma religião estética, em contraponto à arte simbólica – tida pelo autor como momento de desmesura da arte, como já observamos.

1) O processo de Configuração da Forma de Arte Clássica: o primeiro momento concebe-se como 1.1) *A degradação do Animalesco*, que se divide em 1.1.1) O Sacrifício de Animais, 1.1.2) As Caçadas e 1.1.3) As Metamorfoses. Em seguida aparece o momento sobre 1.2) *A Luta entre os Deuses Antigos e os Novos*, que se divide em 1.2.1) Os Oráculos, 1.2.2) Os Deuses Antigos à Diferença dos Deuses Novos e 1.2.3) A Vitória sobre os Deuses Antigos. Adiante, temos a 1.3) *Conservação Positiva dos Momentos Postos Negativamente*, que se divide em 1.3.1) Os Mistérios, 1.3.2) Conservação dos Deuses Antigos na Exposição Artística e finda com a 1.3.3) A Base Natural dos Deuses Novos.

2) O Ideal da Forma de Arte Clássica: o primeiro momento concebe-se como 2.1) *O Ideal da Arte Clássica em Geral*, que se divide em 2.1.1) O Ideal enquanto nascido da Criação Artística Livre, 2.1.2) Os Deuses Novos do Ideal Clássico e 2.1.3) A Espécie Exterior da Exposição. Em seguida temos o 2.2) *O Círculo dos Deuses Particulares*, que se divide em 2.2.1) Multiplicidade dos Indivíduos-Deuses, 2.2.2) Carência de Articulação Sistemática e 2.2.3) Caráter Fundamental do Círculo dos Deuses. Em seguida temos o 2.3) *A Individualidade Singular dos Deuses*, que se divide em 2.3.1) A Matéria Para a Individualização, 2.3.2) Conservação da Base Ética e 2.3.3) Progresso Para a Graça e Para o Encanto.

3) A Dissolução da Forma de Arte Clássica: o primeiro momento concebe-se como 3.1) *O Destino*, em seguida temos 3.2) *A Dissolução dos Deuses por Meio do Seu Antropomorfismo*, que se divide em 3.2.1) Carência da Subjetividade Interior,

3.2.2) A Transição para o Âmbito Cristão Objeto Somente da Arte Mais Recente e
 3.2.3) Dissolução da Arte Clássica em seu Próprio Âmbito. Adiante surge o tema sobre 3.3) *A Sátira*, que se divide em, 3.3.1) Diferença Entre a Dissolução da Arte Clássica e a Dissolução da Arte Simbólica, 3.3.2) A Sátira, e enfim, 3.3.3) O Mundo Romano Como Solo da Sátira.

3.2.3 A Forma de Arte Romântica

De forma análoga as duas matrizes artísticas anteriores a forma de arte romântica é determinada em seu íntimo pelo conteúdo (*Gehalt*), que agora se apresenta penetrando a subjetividade de um de seus produtos artísticos inéditos.

A primeira manifestação pelo aumento do espírito sobre o véu da arte se deu, conforme observamos, pela forma de arte simbólica. Neste estágio o espírito descontraído consigo mesmo buscava erguer-se da natureza para a espiritualidade.

A segunda manifestação dos fenômenos do espírito sobre o véu da arte, se deu, conforme observamos, pela via da arte clássica. Neste momento o espírito encontrou Harmonia entre Forma e Conteúdo. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais (HEGEL, 2000, p. 251), no campo relacional entre infinitude e finitude.

Destarte, a terceira derradeira forma de expressão de arte é a forma de arte romântica. Nesta etapa o espírito Se liberte da Bela apareçam que antes de encontrar a e segue Em Busca da Verdade do conceito. Vejamos:

O espírito, que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de seu conceito com a sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade. Desse modo, o espírito chega a e consciência de ter seu outro, sua existência, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade. (HEGEL, 2000, p. 252).

Como podemos observar, o espírito trava uma incansável batalha consigo mesmo para elevar-se diante de ti, assim, conquista a sua objetividade que antes era obrigado a procurar no seu outro, ou melhor, na natureza. Agora, a unidade, adequação é a pedra de toque da forma de arte romântica, onde o Espírito já reconhece que deve se recolher da exterioridade para o seu próprio íntimo para "(...)

estabelecer a realidade exterior como uma assistência que não lhe é adequada" (Idem, p. 252-253), o que surge agora deve ser considerado como " beleza Espiritual do interior em si e para si enquanto subjetividade espiritual em si mesma infinita" (Idem, p. 253).

Todavia, se o sujeito que fornece o conteúdo da arte romântica e aquele que se sabe assim mesmo que quer se conhecer ainda mais, então, ele deve mais e mais buscar e levar da mera personalidade e dirigir seus esforços para a direção da Verdade, o Absoluto.

O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma. Neste panteão todos os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses [Vielgöttere], a arte conhece agora apenas um Deus, um espírito, uma autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre, e não mais se desfaz naqueles caracteres e funções particulares, cuja única coesão era a coerção de uma necessidade obscura. (HEGEL, 2000, p. 253-254).

Destarte, esta intensa expressão de subjetividade não poderá jamais se furta a exterioridade, visto que, a verdadeira e autêntica subjetividade só é possível nos domínios do Cume do absoluto que, por seu turno, se permite apenas à representação (*Darstellung*) na arte. Com base nestas proposições é que se pode compreender a íntima relação que regula estabelece agora entre a arte romântica e Deus. Vejamos:

Deus em sua verdade, por isso, não é nenhum mero ideal gerado a partir da fantasia, mas ele se coloca no centro da finitude e da contingência exterior da existência e se sabe nela, todavia, como sujeito divino, que permanece em si mesmo infinito e faz esta infinitude para si mesmo. Na medida em que o sujeito efetivo é desse modo o fenômeno de Deus, a arte adquire apenas agora o direito mais elevado de empregar a forma humana e o modo da exterioridade em geral para a expressão do absoluto, embora a nova tarefa da arte apenas possa consistir em levar a intuição, nesta forma, não a submersão do interior na corporalidade exterior, mas, inversamente, a retomada do interior em si mesmo, a consciência espiritual de Deus no sujeito. (HEGEL, 2000, p. 254).

Como podemos observar, o que o filósofo tem em vista agora é a divindade única (o Deus cristão) e se sabe assim mesmo, que enxerga a todos, a

partida voltar-se para si, da anterioridade para a própria interioridade. Mas, o humano está em conexão direta com este, pois, está inserido no mundo que é algo do divino. Isso acarreta em três formas de efetivação da subjetividade absoluta.

A primeira forma toma o absoluto como princípio, responsável direto por sua própria existência. Neste momento "(...) a forma humana é de tal modo representada (*Dargestellt*) que é sabida de modo imediato como sendo o Divino em si mesmo" (Idem, p. 256), é o Cristo e a sua história que interessam a arte romântica neste momento: que se dobram na humanidade com a propagação do evangelho que almeja a paz perpétua.

A segunda forma de respeito ao momento onde o Espírito se dá conta de que, embora tem aparentemente chegado a essência do absoluto, em verdade não o fez. Destarte, para conquistar a totalidade de liberdade o espírito reconhece que, a luta consigo mesmo é inerente, logo, a dor, a morte etc. São momentos que não podem deixar de ser reconciliados. Na arte romântica, "(...) a morte é apenas um morrer da Alma natural e da subjetividade finita, um morrer que apenas se relaciona negativamente contra o que é em si mesmo negativo, que suspende o que é nulo e, desse modo, medeia a libertação do espírito de sua finitude e cisão, assim como a reconciliação espiritual do sujeito com o absoluto" (Idem, p. 257-258).

A terceira forma contempla, em analogia com a doutrina Cristã, o ser humano, pois, "(...) na medida em que ele não leva à aparição [*Erscheinung*] nem de modo imediato em si mesmo o absoluto e divino, enquanto divino, nem expõe o processo de elevação a Deus e de reconciliação com Deus, mas permanece seu próprio círculo humano" (Idem, p. 258). Este é o momento que anuncia a própria de solução desta manifestação de vida, conforme veremos adiante.

Resta agora apenas dizer o modo de exposição romântico em relação com seu conteúdo. Em primeiro lugar, deve-se dizer a partir da investigação proposta que aparentemente a arte romântica possui um conteúdo limitado, mas, na medida em que se observa que esta abrange tudo o que pertence a uma unidade, temos uma expansão imediata do seu material artístico. Em segundo lugar, este conteúdo criado pela forma de arte romântica extrapola seu próprio domínio, na medida que não é produzido enquanto arte, mas sim como religião. Por fim, em

terceiro lugar, Hegel evoca Mundos no romântico, o espiritual e o exterior enquanto tal para que adiante possa conciliar a situação. Vejamos:

Se, por conseguinte, reunirmos numa palavra esta relação do conteúdo e da Forma no romântico, onde ela se mantém em sua peculiaridade, então podemos dizer que o tom fundamental do romântico - porque justamente a universalidade sempre mais ampliada e a profundidade do ânimo que trabalha sem descanso constitui o princípio - é musical e, com um conteúdo determinado da representação, lírico. O lírico é para a arte romântica por assim dizer o trago fundamental elementar, um tom que também é fixado pela epopeia e pelo drama, e que envolve mesmo as obras da arte figurativa enquanto um aroma universal do ânimo, uma vez que aqui o espírito e o ânimo querem falar para o espírito e para o ânimo por meio de cada uma de suas configurações. (HEGEL, 2000, p. 262).

Diante destes termos é que podemos compreender a divisão da arte romântica na efetividade da história proposta a partir de três grandes momentos **1) O Círculo Religioso da Arte Romântica, 2) A Cavalaria**, e por fim, **3) A Autonomia Formal das Particularidades Individuais**. No tocante a Arte Romântica, Hegel entende-a eminentemente dependente da religião, ou seja, a religião enquanto reconhecimento da verdade absoluta é um pressuposto necessário à arte romântica, abre uma fenda existencial, portanto, para o surgimento dessa nova forma de experiência estética, quando o divino se manifesta no indivíduo, possibilitando assim a liberação do profano e a possibilidade de sua investigação.

1) O Círculo Religioso da Arte Romântica: onde no primeiro momento concebe-se como 1.1) *A História da Redenção de Cristo*, que se divide em 1.1.1) O Aparente Caráter Supérfluo da Arte, 1.1.2) A Intervenção Necessária da Arte e enfim 1.1.3) Particularidade Contingente do Fenômeno Exterior. Em seguida temos o 1.2) *O Amor Religioso* que se divide em, 1.2.1) Conceito do Absoluto Como Conceito do Amor, 1.2.2) O Ânimo e enfim 1.2.3) O Amor Como O Ideal Romântico. Em seguida temos 1.3) *O Espírito da Comunidade* que se divide em 1.3.1) Os Mártires, 1.3.2) A Penitência e a Conversão Interiores e enfim 1.3.3) Milagres e Lendas.

2) A Cavalaria: onde no primeiro momento concebe-se como 2.1) *A Honra*, que por seu turno se divide em 2.1.1) O Conceito de Honra, 2.1.2) A Viabilidade da Honra e enfim 2.1.3) A Reparação da Honra. Em seguida temos 2.2) *O Amor*, que por seu turno se divide em 2.2.1) O Conceito do Amor, 2.2.2) Colisões do Amor e enfim 2.3.3) Contingência do Amor. Em seguida temos 2.3) *A Fidelidade*,

que por sua vez se divide em 2.3.1) A Fidelidade de Servir, 2.3.2) A Autonomia Subjetiva da Fidelidade e enfim 2.3.3) Colisões da Fidelidade.

3) A Autonomia Formal das Particularidades Individuais: onde no primeiro momento concebe-se como 3.1) *A Autonomia do Caráter Individual* e se divide em 3.1.1) A Firmeza Formal do Caráter, 3.1.2) O Caráter Enquanto Totalidade Interior, Mas Não Desenvolvida e enfim 3.1.3) O Interesse Substancial na Apresentação dos Caracteres Formais. Em seguida temos, 3.2) *A Aventura*, que por sua vez se divide em 3.2.1) A Contingência dos Fins e das Colisões, 3.2.2) O Tratamento Cômico da Contingência e enfim 3.2.3) O Romanesco. Em seguida temos, 3.3) *A Dissolução da Forma de Arte Romântica* que se divide em 3.3.1) A Imitação Artística da Subjetividade do Existente, 3.3.2) O Humor Subjetivo, e por fim 3.3.3) O Fim da Forma de Arte Romântica.

3.3 As Artes Particulares

Assim como aconteceu com o sistema das formas de artes particulares, as artes particulares propriamente ditas sofrem uma divisão esquemática no interior do idealismo estético hegeliano, a saber, a divisão entre arquitetura, escultura, pintura, música e finalmente a poesia.

Cabe a nós lembrar aqui que a primeira parte da ciência do Belo, desde uma perspectiva idealista hegeliana, se referia ao conceito universal e a efetividade do Belo na natureza e na arte. O segundo momento consistiu na observação da unidade sólida em si mesma do Belo artístico se desdobrando em uma totalidade, nas *Formas de arte*. Todavia, o que estes estágios não são capazes de realizar é a efetividade do elemento exterior, por isso, devemos observar agora, em terceiro lugar, o circuito da obra de arte em sua efetividade na sensibilidade, e, é apenas nesta última configuração que a obra de arte se concretiza de maneira verdadeira e real. O conteúdo deste estágio, no entanto, não pode ser outro que não o próprio ideal que, como sabemos, é a ideia do Belo realizando-se nas concepções de mundo de maneira concreta. O Ideal se dissolve, se desembaraça, se deixa suprasumir (*Aufhebungen*) dos seus estágios anteriores e a eles fornece uma existência independente por si mesma, mas, embora se relacionem entre si eles se completam mutuamente. Tal como as formas de arte se desenvolvem interior e

exteriormente, as formas de artes particulares possuem a sua progressão – que não deve ser confundida com linearidade ou historicidade pronta. Vejamos:

Cada arte tem o seu tempo de florescimento de formação consumada como arte - e para ambos os lados um antes e um depois desta consumação. Pois os produtos do conjunto das Artes São obras do espírito e, portanto, não são imediatamente prontos no interior de seu domínio determinado tal como as configurações da natureza, mas são um começar, progredir, consumir e finalizar, um crescer, florescer e degenerar. (HEGEL, 2002, p. 16).

Após contemplarmos os termos gerais sobre a divisão comum a todas as artes particulares podemos compreender os fundamentos para a classificação das espécies artísticas particulares. A obra de arte de um ponto de vista idealista absoluto, não é algo meramente empírico, mas sim, o espírito que se mostra no empírico, dito isto, o objeto da arte deve ser entendido não como algo prático, tal como o paladar se apresenta dissolvendo e consumado seu objeto, mas como algo teórico e inteligente. Por exemplo, a visão tem uma relação teorizante com os entes, penetra-os sem os consumir de modo prático, algo semelhante encontra-se em outro sentido teórico, qual seja, a audição. O ouvido apreende teoricamente tal como acontece com o olho o interior dos objetos mesmos que, devido à subjetividade simples, vem a ser para o interior mesmo dos sujeitos. Por fim, um terceiro e importante sentido teórico para o deleite com a arte, desde uma perspectiva hegeliana, é a *representação sensível*, a recordação etc. Este triplo aspecto conduz a nossa discussão a compreender a divisão entre artes plásticas, artes sonoras e artes discursivas.

Segundo Hegel (2002, p. 25), a arte não tem outro ofício que não seja trazer para intuição sensível, a verdade tal como ela se encontra nos limites do espírito reconciliado, por assim dizer, tanto com objetividade, quanto com o sensível segundo a sua totalidade o absoluto busca-se aprender como espírito e como sujeito que tenha sua aparição exterior e adequada.

Como sujeito divino que é quando o espírito sai para o mundo exterior da realidade efetiva se encontra com o lado objetivo de sua existência, o qual reveste com sua interioridade subjetiva, em outros termos, o ânimo humano é indispensável como elemento para a existência e manifestação do absoluto, e é graças à humanidade que o absoluto é sabido, desejado, fruído e acima de tudo efetivado.

Em poucas palavras, a questão de como a Ideia do belo se singulariza em sua expressão sensível sob a forma de arte pode ser expressa nos seguintes termos.

Vejamos:

Afirmando-se e progredindo no sentido de um real verdadeiro, a Idéia põe-se como subjetividade concreta e, na sua expressão adequada, encontra na arte a sua verdadeira realização sensível. Ao constituir-se como um sinal de idealidade na existência finita, através da arte a Idéia se revela como bela individualidade. (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 53-54).

Disso tudo resulta as diferenças que caracterizaram anteriormente as formas de arte simbólica, clássica e romântica, mas, agora, o que devemos observar são as linhas gerais da articulação do sistema das artes particulares. O belo artístico tomando em sua individualidade conceitual; as artes particulares não em sua forma, mas na expressão mesma de suas singularidades conceituais enquanto expressão do infinito na finitude

A arquitetura, como primeira forma de manifestação artística, constitui o início da arte, e, satisfaz o seu labor com a mera busca pela verdade adequada na exterioridade do conteúdo e de sua expressão. O que torna óbvio, portanto, a ligação que Hegel estabelece entre a arquitetura e a forma de arte simbólica, como sua manifestação por excelência, afinal, o que encontramos neste ponto é a desmesura.

A escultura como segunda manifestação particular de arte, possui a individualidade espiritual abrigada no Ideal Clássico. A escultura toma para si a matéria pesada em sua totalidade material e lhe dá a forma humana, conferindo-lhe vitalidade.

A pintura é a primeira das formas que consegue configurar a integralidade do subjetivo. Na medida em que esta emprega a forma exterior na expressão do interior, consegue exprimir do interior do mundo o querer, o sentir, e o agir espirituais, tal como a morte, a dor e o sofrimento. Em suma, a pintura expressa o ânimo interior na especialidade, a partir do dispositivo das manifestações cores: a pintura expressa a visibilidade que se particulariza e ao mesmo tempo se torna interior.

A música surge, diante do quadro expresso, como a única oposição imediata à pintura. O elemento que reveste o seu ofício é a interioridade autêntica

que se despiu da forma material, o som, conserva apenas a exterioridade rápida, que desaparece em sua efetividade mesma e se destrói assim que seu conteúdo é realizado.

A Poesia é o mais elevado momento de expressão do Belo, pois, neste estágio a arte encontra a maior proximidade com os demais estágios do Absoluto. Dirige-se diretamente à razão e dispensa a materialidade, existente nas artes particulares que lhe antecedem, para se voltar diretamente ao pensamento, ao espírito, a razão. Como arte discursiva que é, a poesia se divide em dois momentos, 1) poesia épica (objetividade) e 2) poesia lírica (subjetividade). Todavia, na medida em que progride internamente, e se instaura como uma ação / atividade surge por assim dizer a 3) poesia dramática, reconciliando os momentos anteriores, e expressando o encontro do homem consigo mesmo.

É claro que escapam a este tipo de empreendimento filosófico muitas artes particulares, mas, Hegel não se omite destas advertências e adianta que seu recorte entre estas cinco formas de arte se justifica afirmando que aquelas que lhe escapam constituem outras artes incompletas. Vejamos:

(...) existem certamente ainda outras artes incompletas, a jardinagem, [o teatro e] a dança etc., às quais podes, contudo, apenas eventualmente fazer menção. Pois a consideração filosófica tem de se deter apenas nas diferenças conceituais e desenvolver e apreender [*begreifen*] as configurações verdadeiras adequadas a elas (...) [estas espécies híbridas são] **gêneros intermediários, embora os mesmos possam fornecer ainda algum amável, gracioso e meritório, quando não algo puro e simplesmente consumado.** (Idem, p. 29). (Grifo Nosso)

Por fim, cabe a nós observar que embora Hegel reconhecesse que a arte figure no elevado nível do Espírito Absoluto, seu alcance era para ele limitado. Este embaraço se efetivou desde que se quis afirmar que na arte já se encontra a religião autêntica, o que, portanto, a colocaria em um nível superior a própria filosofia (Schelling). Mas, para Hegel, só o absoluto em si mesmo é dotado de verdade efetiva, e, na medida em que a arte necessita da exterioridade contingente torna-se incapaz de satisfazer plenamente as necessidades do espírito. Em todo o caso, reconhecer filosoficamente as marcas universais essenciais da *Coisa mesma* e a sua interlocução com a Ideia do belo em sua efetividade sensível, bem como,

reconhecer o fio condutor racional da arte, apesar de suas derivações, são as tarefas que a filosofia da arte deve tomar para si.

3.3.1 Arquitetura

O que caracteriza o surgimento de uma arte particular é o movimento de saída do conteúdo existente na arte efetiva para a sua existência e realização determinada, por conseguinte, somente a partir deste axioma é que podemos compreender o início efetivo da arte realmente existente.

A escolha da arquitetura, como primeira forma de arte particular no bojo do sistema hegeliano, deve ser entendida em suas devidas proporções, ou seja, a arquitetura deve ser tratada, portanto, como a primeira arte segundo a existência. Ora, mas aqui, pouco importa o elemento histórico propriamente dito, por exemplo, o início da arquitetura é atribuído pela criação de uma caverna e/ou de um tronco etc., tal como faziam os gregos com suas narrativas mitológicas que buscavam representar o surgimento primeiro de uma determinada instituição ou tradição. Mas, o que Hegel pretendia observar, no entanto, é que o mais importante para nós é identificar o surgimento do *conceito* que torna possível a efetividade – mas, é claro que o modo de compreensão dos meandros das artes particulares deve se manter na sombra da compreensão histórica. A passagem a seguir ilustra da maneira devida o alcance e significado da situação proposta. Vejamos:

Se nos voltarmos para os começos mais primevos da arquitetura, então a cabana como morada do homem, o templo como envoltura de Deus e de sua comunidade, colocam-se como a coisa mais próxima que pode ser admitida como aquilo que inicia. Para a determinação mais precisa deste início recorreu-se à diferença do material (...) [Todavia,] na casa e no templo e nas demais edificações, o momento essencial que importa é o de que semelhantes edificações são meros meios que pressupõem uma finalidade exterior. Cabanas e igrejas pressupõem moradores, os homens, imagens divinas etc., para os quais foram executadas. (HEGEL, 2002, p. 35).

A arquitetura deve, portanto, ser compreendida como primeira tentativa de conciliação entre interioridade e exterioridade, mas, consegue apenas procurar a autêntica forma de expressão do espírito e sua própria insuficiência para este empreendimento, o que a levará, obviamente a um definhamento posterior. Vejamos:

Resultante de uma primeira interferência na resistência natural, Arquitetura enquanto atividade artística confere a natureza inorgânica transformações no sentido de purificá-la (...) Na determinação do seu conteúdo, a arquitetura restringe-se a uma expressão puramente alusiva ao Espírito. Dessa maneira, no sentido de buscar lhe uma realidade adequada, esta arte, à medida que trabalha e se utiliza da natureza objetiva e inorgânica, apenas abre o caminho para que a ideia atinja, na finitude da existência, uma forma que lhe corresponda. (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 75).

Por tais motivos, torna-se compreensível porque Hegel compreende a arquitetura como uma arte intrinsecamente ligada a Forma de arte simbólica, ou seja, imediatamente incapaz de satisfazer minimamente as necessidades e anseios do espírito. Vejamos:

Somente no processo de esterilização de suas formas arquitetura capaz de dar a conhecer suas significações, porém, seja referindo-se ao utilitarismo arquitetônico, com vistas a atender satisfações de necessidades cotidianas, religiosas, políticas ou até mesmo na plenitude de sua autonomia conceitual, expressando uma maior autonomia, as obras arquitetônicas tendem a apresentar uma significação que não é de natureza espiritual. Não possuindo em si mesma o princípio de uma manifestação exterior, a determinação arquitetônica consiste em oferecer ao Espírito uma natureza e o ambiente puramente exteriores para se afirmar em toda sua independência, razão pela qual suas edificações apresentam no seu significativo expressivos um apelo estranho e desmedido é um absoluto, cujo significado interior ainda é obscuro (Idem, p. 77).

O espírito não reconhece sua plenitude na arquitetura, pois, esta forma particular de manifestação artística lhe confina nos limites da matéria, o que faz que sua interioridade entre em descompasso com a exterioridade. Em outras palavras, forma e conteúdo ficam em direto confronto, e, este estágio torna-se tão somente um aceno ao absoluto, e o reconhecimento da necessidade de sua busca na contingência do real.

Na medida em que Ser e Nada só se distinguem pelo Devir, desde uma perspectiva hegeliana, o Espírito não cessa de buscar se reconhecer e dá um salto ontológico no contexto estético. Abandonando a matéria inorgânica o espírito dirige-se a um grau mais elevado de sua realização e autoreconhecimento, qual seja, a escultura.

3.3.2 Escultura

Ao perceber as incapacidades do estágio anterior onde se encontrava a arte despede-se do inorgânico e dirige-se para a interioridade. A natureza inorgânica do espírito é abandonada em detrimento do espiritual mesmo, onde a arte alcança e expõe a espiritualidade como o seu conteúdo, este retorno do espírito a si mesmo tem como produto a uma nova forma de arte particular, a escultura.

O espírito apreendeu a si mesmo pela primeira vez de forma interiorizada com a escultura, visto que o estágio anterior onde habitara era sua expressão corporal na existência homogênea, e a corporeidade imediata é a materialidade espacial, todavia, o que o espírito deseja é a sua própria corporalidade.

Sob um primeiro olhar, arquitetura e escultura possuem uma relação bastante próxima, visto que a finalidade primeira das estátuas é a de adorno de templos e igrejas etc., todavia, salas, jardins, pórticos etc., também acomodam com facilidade esse tipo de arte. Destarte, o pensamento hegeliano nos leva a concluir que a escultura é o modo fiel de exposição da natureza para o espiritual, pois, é capaz de significar a si mesmo sem o intermédio de outrem, e, por conseguinte, a perfeita forma de exposição do ideal clássico, daí a humanidade ser por excelência o seu objeto. Vejamos:

A arte da escultura se detém neste primeiro estágio no que diz respeito à forma humana, que ela trata por assim dizer como um corpo estereométrico meramente segundo sua Forma, a qual ele tem dimensões espaciais. Certamente a obra de arte, que se desfaz no elemento do sensível, deve ter um ser para outro, com qual inicia ao mesmo tempo a particularização; mas a primeira arte, que tem de se haver com a Forma corporal como expressão do espírito, progride em geral neste ser para o outro [conforme observaremos adiante] (...) (HEGEL, 2002, p. 106).

O fato é que nesta forma de exterioridade não há possibilidade para uma corporeidade viva, mesmo que a individualidade espiritual consiga ser exposta. Todavia, a escultura já não faz mera alusão ao Espírito, pois, consegue apreender a forma humana a qual é em verdade efetividade existencial do espírito. Porém, neste ínterim devemos observar uma das primeiras limitações que são imanentes a escultura, como a incapacidade de coloração pictórica, que alude a ação – ponto principal da arte particular que lhe sucederá.

Em todo o caso, a escultura é louvada no bojo do idealismo estético hegeliano por conseguir representar a divindade, o lado eterno da humanidade e/ou dos deuses, à margem do tempo e do espaço, imóvel e sem personalidade definida, como bem ilustra as estátuas realizadas pelos gregos antigos. Este nicho expressa um perfeito acordo entre finitude e infinitude, ou melhor, entre exterioridade e interioridade objetivada no mundo empírico, e, as consequências deste movimento são sublimes aos olhos de Hegel. Vejamos:

(...) a escultura forma em geral o ponto central da Forma de arte clássica
 (...) A escultura é a arte autêntica do ideal clássico como tal. Certamente a escultura também tem estágios nas quais ela é apreendida pela Forma de arte *simbólica*, tal como por exemplo no Egito. Todavia estes são muito mais estágios históricos prévios e não diferenças que dizem respeito ao conceito autêntico da escultura segundo a sua essência, na medida em que estas imagens, devido à espécie de sua exposição de seu emprego, recaem antes na arquitetura do que pertencem a finalidade autêntica da escultura (Idem, p. 109).

Diante destas observações podemos afirmar sem medo de errar que, o ideal clássico alcança o seu máximo desenvolvimento com a escultura. Todavia, na medida em que a escultura parece significar uma união estável e absolutamente harmoniosa entre finitude e infinitude, sua estrutura começa a ruir por encerrar-se na objetividade concreta. Vejamos:

(...) a substancialidade espiritual, consciente de sua infinitude, aos poucos, impõe a dissolução daquela unidade objetiva, de modo que a espiritualidade, concentrando-se em si mesma, opõe-se tanto com a natureza quanto com o aspecto corporal da interioridade. O que estava encarnado enquanto unidade desliga-se e recupera sua liberdade; o objetivo separa-se do subjetivo (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 82).

Consciente da sua necessidade de extinguir a imanência espacial para alçar voo até o fértil terreno do Absoluto, o Espírito volta-se para si mesmo buscando reconfigurar a interlocução entre infinitude e finitude, engendrando assim produtos a partir de uma nova Forma (*Form*) de expressão artística assentado agora sob a fundamentação subjetiva, que, como sabemos, é a estrutura nuclear do estágio romântico da ideal do belo na estética hegeliana, engendra três tipos de artes particulares, a primeira que sucede o declínio da escultura é a pintura.

3.3.3 Pintura

O espírito recuou diante de si mesmo recusando não apenas a exterioridade da natureza, mais ainda, a corporalidade interior. Nesse sentido, a subjetividade é a parte nuclear do espírito que existe de forma ideal com vistas a si próprio, ou seja, é justamente a subjetividade que emerge agora na exposição artística, dando o salto ontológico da escultura para as artes românticas.

O conteúdo predominante na forma de arte romântica e suas manifestações é a interlocução entre a divindade e a humanidade. Ambas se encontram agora sobre o ponto comum da subjetividade, pois, "(...) se o ideal da escultura apresenta sensível e presentemente individualidade sólida em si mesma do Deus (...) a este objeto se opõe agora à comunidade como a reflexão espiritual em si mesma" (HEGEL, 2002, p. 190). A exposição deste conteúdo mostra-se em acordo com o próprio princípio da subjetividade, o que implica dizer que, as obras de arte agora precisam ressaltar as interioridades presentes nelas mesmas através do espaço, no jogo, no particular, na multiplicidade, movimento etc. O material sensível do qual se valerão agora as artes românticas deverá, por conseguinte, ser inteiramente novo, embora em um primeiro momento o espírito ainda venha a fazer uso do espaço em sua totalidade, a tendência aqui é a sua completa extinção e completa superação.

No contexto expresso, a primeira arte romântica é a pintura, que por seu turno, manifesta seu conteúdo sobretudo através das formas humanas e divinas em suas determinações interiores – da maneira que até então lhe parece ser a mais adequada. “A pintura, por isso, nos é imediatamente familiar. Nela, a saber, o princípio da subjetividade finita e em si mesma infinita, o princípio de nossa existência e vida própria, abre pela primeira vez caminho, e vemos em seus produtos o que em nós mesmos opera e é ativo” (Idem, p. 196).

A título de comparação, enquanto na escultura as divindades apareciam como meros objetos, estáticos, imóveis, na pintura o divino aparece submerso na comunidade como sujeito vivo e espiritualmente ativo. Diante disso, devemos concluir que o princípio da subjetividade é simultaneamente divisor e aglutinador, tal como ocorre com a própria pintura, que consegue suprassumir as duas formas de arte que eles são anteriores, pois, enquanto "(...) o ambiente exterior da arquitetura

tratou artisticamente e a forma em si mesma espiritual que foi elaborada pela escultura (...)" (Ibidem), a pintura sabe colocar em sintonia as formas exteriores e interiores em uma única tela, mais ainda, consegue realizar uma interlocução entre o céu e a terra, ou seja, entre o humano e o divino.

A esta altura, devemos lembrar que Hegel é categórico ao se referir a autêntica pintura como sendo aquela de matriz cristã. Mas, será que não haveriam criações pictóricas dignas de louvor desde os tempos antigos da humanidade? Diante de situações como esta, devemos ter clareza sob a métrica utilizada pelo filósofo de Stuttgart na elaboração de sua teoria estética, a seguinte passagem é esclarecedora. Vejamos:

A questão mais profunda, todavia, refere-se ao princípio da pintura, ao exame de seus meios de exposição e, desse modo, à identificação daquele conteúdo que por sua natureza mesma concorda justamente com o princípio da Forma e o modo de exposição pictóricos, fazendo com que essa forma se torne a que corresponde pura e simplesmente a este conteúdo (...) Mas por mais excelentes que também pudessem ter sido estas pinturas mais originárias, pode-se supor contudo que os antigos, na inalcançável beleza de suas esculturas, não puderam desenvolver a pintura até o grau do desenvolvimento propriamente pictórico que a mesma conquistou na época cristã da idade média e especialmente dos séculos XVI e XVII (...) (HEGEL, 2002, p. 197-198).

Como observamos, somente a Forma de arte romântica fora capaz de alçar a pintura ao seu grau de desenvolvimento mais elevado, fato possível graças ao momento contingente no necessário desenvolvimento do espírito em sua subjetividade ideal que, como sabemos, se efetiva *na época de ouro da baixa idade média*, primeira era a introduzir no mundo a beatitude, a dor e o sentimento sob ângulos nunca antes previstos.

Os antigos podem ter certamente pintado retratos de modo excelente, mas nem sua concepção das coisas naturais em sua intuição dos estados humanos e divinos era de tal espécie que, no que se refere à pintura, pudesse chegar à expressão uma espiritualização tão íntima como a da pintura Cristã (Idem, p. 199).

O âmbito pelo qual a pintura se desenvolve é o da divulgação pela superfície e a modelação por meio das cores que se particularizam, através das quais a objetividade toma forma, em outros termos, a pintura é simplesmente a interioridade do espírito que decide expressar-se como interioridade no espelho do

exterior. Disso resulta que a particularização do aparecer – na tela – exige uma fração de interioridade, um recorte da finitude real em devir, uma figuração do espacial, o que obviamente não comporta as necessidades do espírito e exige que este busque uma nova etapa de seu desenvolvimento.

3.3.4 Música

O trajeto até então realizado nos confere o estatuto de desenvolvimento, necessário ao Espírito que deseja reconhecer a si mesmo em seu autodesenvolvimento na contingência, através das diversas artes particulares até então observadas. A arquitetura mostrou-se como a mais incompleta dentre as artes. A escultura fez o espiritual como objeto seu e levou o ideal clássico à sua mais perfeita exposição. Por seu turno, a pintura mostrou-se como a forma exterior através da qual a subjetividade ideal pode se voltar-se ao seu próprio ser mediada pela forma corporal. Mas, a música é a única arte capaz de tomar o elemento autêntico do Espírito destituído por si mesmo de forma corporal e mostrar-se como subjetividade unida a si mesma.

(...) o oposto à pintura em uma única e mesma esfera é formado pela música. O seu autêntico é o interior como tal, o sentimento destituído por si mesmo de forma, o qual não é capaz de manifestar no exterior e na realidade dele, mas apenas por meio da exterioridade que rapidamente desaparece em sua exteriorização e que suprime [Aufhebende] a si mesma. Por isso, o seu conteúdo constitui a subjetividade espiritual em sua unidade em si mesma imediata, subjetiva, o ânimo humano, o sentimento como tal, o seu material constitui o som, a sua configuração [Gestaltung] constitui a figuração [Figuration], a concordância, o separar-se a si, o unir, o opor, o contradizer-se e dissolver-se dos sons segundo as suas diferenças quantitativas de um em relação ao outro e sua medida temporal desenvolvida artisticamente. (HEGEL, 2002, p. 27-28) (Grifo Nosso).

Diante destes postulados, cabe o questionamento: o que realmente significa aqui opor-se conceitualmente à pintura? Como observamos, a pintura se desenvolve com vistas a liberdade e graças ao jogo de aparição que realiza com as cores e seus enlaces (forte e fraco, claro e escuro etc.) manifesta a subjetividade do Espírito em um elevadíssimo nível, mas, esse jogo ainda é espacial e aparente, e, como sabemos o Espírito almeja a suprassunção (*Aufhebungen*) do espaço quando na esfera do Absoluto, daí o surgimento da necessidade de buscar um novo material, mais adequado aos seus íntimos anseios, um material que que possa

deixar transparecer a interioridade como tal, sem, no entanto, prender-se a uma forma determinada espacialmente, este material é o som, o ressoar interior que se particulariza e logo desvanece. Vejamos:

(...) alcançamos um modo de exteriorização e de comunicação em cujo elemento sensível a objetividade não mais penetra como forma espacial, para nela resistir, e necessitamos de um material que eu seu ser-para-o-outro é destituído de consistência e que já desaparece imediatamente em seu nascimento e existência mesmos. Esta eliminação não apenas de uma dimensão espacial, mas da espacialidade total geral, este completo retraimento da subjetividade segundo o lado interior como da exteriorização é realizada pela segunda arte romântica – a música (...) [ela] *manifesta o interior, mas na sua objetividade permanece ela mesma subjetiva* (...) [a música] *suspende a mesma como objetividade e não permite ao exterior que se aproprie, como exterior, de uma existência firme diante de nós* (HEGEL, 2002, p. 278) (Grifo Nosso).

O som é o resultado da vibração oscilante e constitui o material da música. Este produto é possível graças a supressão do espaço, onde o material sensível é renunciado de sua dimensão calma para entrar em devir, em trânsito sensível. Com isso, o Espírito supera a necessidade de aparecer visivelmente, e toma como instrumento outro dos sentidos teóricos, o ouvido, destarte, qual o alcance significado destas observações? A audição não se volta para os objetos, de maneira pragmática, mas sim teórica, ao perceber a vibração interna dos corpos, o que deve ser compreendido como manifestação do ideal em sua própria lógica.

Destarte, devemos concluir que o som é inteiramente abstrato quando exposto as artes particulares que lhe são anteriores. Seu objetivo é unicamente permitir que ressoe o ínterim da subjetividade e alma ideal – do Espírito –, por seu turno, os efeitos da música são a interioridade subjetiva, o ânimo que se volta para si mesmo, mais ainda, o seu conteúdo não poderia ser outro que não a subjetividade em si mesma, disso decorre que:

(...) o som é certamente uma exteriorização e uma exterioridade, mas uma exteriorização que imediatamente se faz novamente desaparecer justamente pelo fato de que é exterioridade. Mal a orelha apreendeu, ela silencia; a impressão que aqui deve encontrar lugar se interioriza imediatamente; os sons apenas ressoam na alma mais profunda, que em sua subjetividade ideal é comovida e colocada em movimento. (Idem, p. 280).

Este processo deve ser entendido aqui como a apresentação (*Darstellung*) da interioridade sem objeto, assim, o vibrante ressoar da música dirige

o Espírito a um novo estágio de autodesenvolvimento, a saber, a subjetividade ainda turva.

Todavia, embora a música tenha conseguido supracumprir o espaço e o tempo, seu íntimo ainda é insuficiente para expressar o Ideal em si mesmo. Agora “a arte já não se determina como mais pura fluidez no tempo, o som religou-se ao espaço e, como sinal de expressão se fez palavra” (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 92-93). A música se torna palavra, se torna Poesia, no intuito de comunicar as necessidades mais elevadas do Espírito. Com essas observações, estamos aptos à compreensão do último e maior instante da arte no bojo do idealismo estético hegeliano.

3.3.5 Poesia

A arquitetura, a escultura e a pintura são instantes do Ideal artístico que representam respectivamente as Formas de arte simbólica, clássica e romântica. Com estes estágios o conteúdo espiritual configurou-se como mero aparecer e intuir sensíveis, mais ainda, o passo seguinte fora justamente a possibilidade de levar o interior mais ideal à exposição, pela via da música, todavia, o que agora deve ser observado é justamente o último e derradeiro tipo de arte particular, o único capaz de expressar as mais íntimas e elevadas necessidades do espírito, a saber, a Poesia. Vejamos:

(...) a poesia assenta-se sobre o princípio da autopercepção do interno como interno (...) ao representar o espírito pelo espírito, ela, mais do que qualquer outra arte (...) torna-se capaz de exprimir não apenas a interioridade subjetiva, como também a vida exterior no âmbito de suas particularidades de um modo mais completo e mais compreensivo, sem que para isso seja necessário conferir uma exposição visível e espacial. Em outras, a Poesia, na forma de sua particularidade, determina-se, também, pela sua capacidade de reunir tanto a interioridade subjetiva quanto o particular e os detalhes da existência externa, expondo as singularidades e peculiaridades contingentes do mundo exterior justapostas umas sobre as outras. (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 93).

Diante do quadro exposto, cabe o questionamento sobre como é possível que uma única arte seja capaz de realizar tantos objetivos? Aqui, devemos ter em mente que a poesia é compreendida pelo hegelianismo sobre três grandes aspectos 1) Poesia Épica (Objetividade) 2) Poesia Lírica (Subjetividade) e 3) Poesia Dramática (Objetividade-Subjetividade). Destarte, somente se compreendermos a

sua forma multifacetada é que a poesia consegue sobressair-se sob as demais artes particulares, torna-se uma totalidade que aglutina as artes que lhe são anteriores, tanto a música como as demais artes plásticas, suprassumindo a todas. Vejamos algumas considerações a este respeito:

A poesia, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma seqüência (sic), de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação. (HEGEL, 2004, p. 12-13).

Com base nestes axiomas, qual é, portanto, o conteúdo da arte discursiva? Visto que a poesia suprassumiu todas as outras artes particulares, o seu conteúdo é justamente a totalidade, o mundo em suas riquíssimas e incontáveis configurações, através do representar e intuir interiores em si mesmos – que por sua vez são os instrumentos da poesia. “A arte discursiva tem, por isso, em vista de seu conteúdo e de sua maneira de expô-lo [exponieren], um campo imensurável e mais amplo que o das artes restantes” (Idem, p. 17). Em todo o caso, o mais importante aqui é o fato que a poesia é tão universal que dispensa, inclusive, segundo o pensamento hegeliano, a correspondência com sua forma original, em outras palavras, pouco importa se uma poesia é lida ou declamada, traduzida de um idioma para outro ou não, seu objetivo último sempre deverá ser alcançado. Mas, o que torna algo verdadeiramente poético não é a sua correspondência efetiva, sua representação, ao contrário, é justamente a imaginação, a fantasia artística que conserva a justa medida entre o universalismo e a materialidade, e por isso deve ser entendida como seu próprio fim, no domínio da poesia.

A poesia é tão potente e atravessada pelo Espírito que não está exclusivamente vinculada a nenhuma Forma de arte determinada, tal como ocorrera com as artes particulares até então, ao contrário, espraia-se sob todos os domínios até então conhecidos, mas, obviamente tende muito mais a Forma de arte romântica.

Articulada enquanto discurso dirigindo-se sempre a uma intuição concreta e espiritual, a poesia ultrapassa a mera percepção sensível de uma exterioridade existente. Através dela não se configura uma simples apresentação da Idéia, porém esta apenas pode ser revelada via uma representação sensível dirigida à consciência. Predispondo-se a provocar uma percepção concreta do verdadeiro, o Espírito não mais se contenta em apresentar seu conteúdo pela simplicidade do acesso intuitivo, por isso faz um chamado à nossa interioridade, à intuição espiritual. (SILVA JÚNIOR, 1997, p. 94).

A poesia é tão universal e acabada que consegue realizar às máximas possibilidades da arte no bojo idealismo estético hegeliano. Destarte, alguém poderia objetar-nos sob quão mais cômodo seria começar a exposição de nosso conteúdo a partir do seu mais elevado grau, todavia, se tratando de Hegel devemos compreender que os estágios de desenvolvimento do Espírito são tão importantes quanto o produto final que se encontra sob a égide do Absoluto. "(...) segundo o que já vimos nas Formas de arte particulares, o desdobramento filosófico consiste, por um lado, em um aprofundamento do Conteúdo espiritual (...)" (HEGEL, 2004, p. 19), tanto quanto que a procura que chega ao êxito necessita cessar. Em outros termos, em nosso caso a máxima realização da arte significa a necessidade do seu fim, pois, "(...) [o Conteúdo] começa novamente a se dissolver, tanto pelo lado da concepção quanto do da execução sensível" (Ibidem).

Aqui, devemos ter em mente a estrutura do sistema hegeliano como um todo, pois, a conquista de uma fração da totalidade implica o imediato abandono e superação da mesma, pois, o Espírito que pretende se reconhecer enquanto Absoluto não se satisfaz com um único momento do infinito, deseja encapsulá-lo como um todo, deseja em último caso a Coisa-Em-Si. A totalidade implica na superação da limitação particular, daí o "Fim da Arte" se tornar uma necessidade ao desenvolvimento do sistema. Vejamos:

Apenas seguindo este andamento da consideração, a poesia resulta então também como aquela arte particular [besondere] na qual, ao mesmo tempo, a arte mesma começa a se dissolver e alcança para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa como tal, bem como para a prosa do pensamento científico (...) a arte se liberta para a verdade; do outro são as esferas mais elevadas da religião e da ciência [a filosofia], nas quais ela passa para uma apreensão menos sensível do absoluto. (Idem, p. 20).

Em síntese, a poesia reuniu tanto a interioridade subjetiva quanto o particular e os detalhes da existência externa, de forma racional e universal, cumprindo assim com o máximo de êxito possível a tarefa conferida a arte no sistema hegeliano. O seu fim, no entanto, é complexo e controverso, fazendo com que os artistas, filósofos, estetas e teóricos sociais posteriores frequentemente retomassem aspectos desta visão de mundo no horizonte da história.

No capítulo seguinte chegaremos ao cerne da problemática inicial de nossa investigação, a saber, a questão do “Fim da Arte” anunciada por Hegel, e, a partir das obras de GADAMER (1985) e BENJAMIN (2012) buscaremos ilustrar o legado deixado pela estética hegeliana. Pois, Benjamin em seu mais célebre ensaio analisa a mudança da autenticidade das obras de arte em nossos tempos, e, Gadamer afirmou em *A Atualidade do Belo* que a partir de Hegel a arte precisou apresentar-se necessitando de uma justificativa, conforme explicitaremos a seguir.

4 A TESE DO FIM DA ARTE E ALGUNS HORIZONTES

Uma vez esclarecido o desenvolvimento interno do idealismo estético hegeliano, chegamos ao ponto de analisar as implicações e repercussões de sua polêmica tese, a saber, a tese do “Fim da Arte”. Afinal, esta se apresenta como desdobramento lógico-conceitual necessário da razão na finitude sob o testemunho do belo artístico. Destarte, nossa investigação se apoiará nos *Cursos de Estética* (Vol. I e II), em interlocução com algumas reflexões desenvolvidas por WERLE (2011), que, por sua vez, demarca o legado da discussão estética hegeliana em duas perspectivas de interpretação e compreensão: uma leitura positiva e outra negativa. Em sequência, a título de conclusão e ilustração, tomaremos por objeto de estudo os trabalhos de dois autores que fazem menção (implícita ou explícita) a discussão descrita, a saber, BENJAMIN (2012) em seu mais conhecido ensaio *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*, e GADAMER (1985) no opúsculo sobre *A Atualidade do Belo*. Em nosso entendimento, estes trabalhos se mostram de grande importância para pensarmos a contemporaneidade de nossas criações espirituais, conforme teremos a oportunidade de analisar. Além disso, viabilizam uma interlocução com a estética hegeliana na perspectiva de ratificar a atualidade da arte como produto do espírito e expressão de uma cultura.

4.1 O Anúncio Hegeliano do Fim da Arte

Não é exagero sublinharmos uma vez mais que a tese do “Fim da Arte” em Hegel deve ser entendida dentro de seu próprio cerceamento, ou seja, o que fundamenta a sua discussão tem sua matriz inteiramente no conceito, embora sua repercussão extrapole para a história efetiva dos meios artísticos e filosóficos.

No contexto expresso, não faz nenhum sentido tocar no tema do “Fim da Arte” fundado por Hegel desconsiderando o seu lugar de fala e nascimento, ou seja, “o fim da arte surge num determinado momento de crise do pensamento europeu e se insere num complexo quadro conceitual de transformações históricas com o advento da Revolução Francesa” (WERLE, 2011, p. 11).

Diante deste quadro, devemos observar ainda que a finitude da arte se insere numa relação dialética com o seu próprio passado, e, se a arte cessou, por

assim dizer, isto diz respeito ao fato de sua verdade precisar agora ser racionalizada, pois, como sabemos, a verdade absoluta não pode abdicar do refinamento, do progredir para etapas cada vez mais elevadas, superando e conservando seus estágios anteriores. Desde as primeiras páginas dos *Cursos de Estética* (Vol. I), este fundamento já se encontra manifesto. Vejamos:

Ao atribuímos à arte esta alta posição [de manifestação do Absoluto], 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 certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte (HEGEL, 2015, p. 34).

Em suma, “o fim da arte significa ao mesmo tempo uma abertura e uma restrição da arte (...) para alguns, o fim da arte significa uma perda, e para outros um ganho” (WERLE, 2011, p. 14), e, uma análise que pretenda manter-se fiel a dialética hegeliana necessita considerar os dois polos desta totalidade, ou seja, a luta entre os contrários, característica da modernidade, e, sob este aspecto Hegel já esclarecia desde o prefácio da *Fenomenologia do Espírito* (1807). Vejamos:

Não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e transito para uma nova época. O espírito rompeu o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente (...) do mesmo modo, o espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu mundo anterior (HEGEL, 2014, p. 28).

O “Fim da Arte”, portanto, não é uma questão arbitrada por Hegel, pelo contrário, é fruto de uma constatação histórica efetiva e, por isso, não deve ser confundida com a imprecisa e difusa expressão da *morte da arte*. O “Fim da Arte”, anunciado por Hegel, não significa o término, o último estilo ocidental com a forma de arte romântica da manifestação do Belo. Em verdade, a tese do “Fim da Arte” significa dizer que a arte não se deixará mais compreender por si mesma como manifestação do divino, como outrora fora para os gregos, por isso, o espírito necessitou engendrar outras formas de manifestação, com isso, a arte deve ser considerada sob um caráter passado. Ainda na *Fenomenologia do Espírito* podemos observar essa constatação crucial. Vejamos:

As estátuas são agora cadáveres cuja alma vivificante escapou, como os hinos são palavras cuja fé escapou; as mesas dos deuses ficaram sem comida e bebida espirituais, e de seus jogos e festas já não retorna à consciência sua unidade jubilosa com a essência. Falta à obra das musas a força do espírito, [esse espírito] para o qual, do esmagamento dos deuses e dos homens, surgira a certeza de si mesmo. São agora o que são para nós: belos frutos caídos da árvore, que um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. Não há a vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou, nem a terra e os elementos que constituíam sua substância, nem o clima que constituía sua determinidade, nem a alternância das estações que presidiam o processo de seu vir-a-ser (Idem, p. 492).

Este tipo de argumentação fundamenta-se, ainda em acordo com o filósofo alemão, devido ao fato de devermos sempre ter como prisma que os objetos de estudo da ciência não são imediatamente dados pela representação. Para Hegel, a ciência é a consciência pensante dos objetos, assim, o humano é produzido pelo pensar, visto que é o animal que se distingue dos demais pela sua racionalidade, logo, o pensar humaniza o homem, pois o pensar em si é um só, com isso, direito e moralidade são campos exclusivos da esfera do humano, justamente por que este é um ser pensante. No entanto, como já sabemos, tais reflexões não são as únicas vias de acesso às representações da verdade – daquela *Coisa-Mesma* que Hegel chamou de Absoluto. Vejamos:

Arte, religião e filosofia manifestam, cada uma à sua maneira, a totalidade ou o absoluto, ou seja, aquela esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos. São dimensões totalizantes que permitem ao homem encontrar uma satisfação última e elevar-se acima das restrições impostas pela vida prática e teórica. Na arte essa elevação ocorre no médium da sensibilidade ou da intuição (WERLE, 2011, ps. 29-30).

Como observamos, a arte surge como produto da razão humana ancorada pelo Espírito Absoluto, e, mesmo na redação da *Enciclopédia*, fica claro mais uma vez que “a arte bela forneceu, por seu lado, o mesmo que a filosofia (...) mas, a arte bela é apenas um grau da libertação, não a suma libertação” (HEGEL, 1992, p. 171) que só encontraremos no pensamento, ou seja, na ciência, na filosofia. Basta olharmos para a história efetiva para compreendermos que aquela teve muito mais expressão e força entre os povos antigos, pois, enquanto “nós modernos saímos abalados, comovidos do drama, o grego saía dele com o peito aliviado dando pulos” (GOETHE & SCHILLER apud WERLE, 2011, p. 131).

Por tais motivos, devemos observar que, se o pensamento desempregou a arte de representar o divino, podemos conjecturar que se torna conivente para o empreendimento de Hegel sepultar, posteriormente também, as outras formas de manifestação do absoluto, como a religião e filosofia? A nossa resposta quanto a isso deverá ser positiva.²⁰

Todavia, o que vale destacar até este momento, é o fato de que o conceito de arte, com o qual trabalhou Hegel, faz paridade com aquele conceito de arte circunscrito em quase toda a história da arte que lhe antecede, sendo este, um ideal de ordem metafísica que norteava ontologicamente a fruição da humanidade em sociedade. Vejamos:

A arte, tal como até agora foi objeto de nossa consideração, tinha como sua base a unidade do significado e da forma, e igualmente a unidade da subjetividade do artista como seu Conteúdo e obra. Mais precisamente, era a espécie determinada dessa união [o Espírito] que fornecia para o conteúdo e sua exposição correspondente a norma substancial, a qual penetrava toda configuração (HEGEL, 2000, p. 338).

Inversamente, a arte contemporânea (do século XIX aos nossos dias) encontra-se na contramão desta perspectiva, pois, o que está em jogo agora é a *separação*, subjetividade em detrimento da universalidade. E, aquela parece tentar exprimir não mais uma totalidade harmônica, mas, uma divisão e multiplicidade de possibilidades pontuais. Se isto é bom ou ruim, escapa à nossa análise. O fato é que não podemos ignorar o papel social delegado a arte em suas transformações e épocas. Para que estes axiomas fiquem claros, podemos acrescentar algumas observações complementares. Vejamos:

Em suma, o cerne da abordagem hegeliana da questão do fim da arte diz respeito à função que a arte tinha, tem e ainda poderá ter como expressão de um mundo. Além disso, envolve o modo como os homens veem a arte e se relacionam com ela, não no plano apenas consumista, mas de significação concreta na vida de cada um. A pergunta que se coloca é: a arte ainda tem efetivamente alguma importância na vida ou é um fenômeno que em grande medida é apenas ainda cultivado devido a um hábito cultural herdado do passado ou da tradição? O terreno de abordagem desses problemas é, portanto, a história. Sob este prisma, o fim da arte é uma

²⁰ Deste ponto de vista, Hegel parece ter economizado a morte de Deus. Uma interessante introdução a esta discussão pode ser encontrada em NUNES, Benedito. A morte da arte em Hegel. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do Colóquio Nacional Morte da Arte Hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 09-33.

noção temporal, que diz respeito à dinâmica do espírito na história. (WERLE, 2011, p. 39).

Como observamos existem duas possibilidades de interpretação da tese do “Fim da Arte” hegeliana. Aqui faremos eco a escolha de WERLE (2011, p. 41), e, ao tomarmos o horizonte argumentativo do ganho nos moveremos no terreno da positividade, isto é, com o “Fim da Arte” (que não deve ser confundido com um término) a arte desabrocha para uma consciência histórica e, com isso, estamos autorizados a interpretar e compreender a arte do passado, do presente e quiçá do futuro.

No que tange a arte no sistema enciclopédico hegeliano, só podemos falar em fim porque há um começo. Eis a relação dialética que deve ser constantemente retomada como pano de fundo de nossa investigação, afinal, o fim está subscrito desde sempre no início, um momento se concilia com o outro e ambos são mutuamente interdependentes, pois, é óbvio que não há fim sem princípio.

No contexto exposto, surge uma espécie de *solidão das obras de arte* que se tornaram frutos arrancados da árvore, conforme a metáfora usada pelo próprio Hegel na *Fenomenologia do Espírito*.²¹ Mas, isso tudo não significa dizer que estas criações perdem sua verdade, ou que esta seja enfraquecida pelo processo de secularização aqui descrito, conforme observaremos adiante, sobretudo com Gadamer (1985). Este último ponto, que emerge em virtude do “Fim da Arte”, está umbilicalmente ligado ao processo de autonomia conferido às obras de arte. Isto quer dizer que, “a autonomia surgiria como a garantia de um espaço próprio da arte depois de esse espaço ter sido perdido ou roubado na práxis social” (WERLE, 2011, p. 55) (Grifo Nosso). Essa relação paradoxal e dialética entre solidão das obras de arte e sua autonomia, significa dizer que: a arte está simultaneamente presente e ausente na modernidade, em terminologia hegeliana diríamos: é e não-é simultaneamente, pois, o *Ser* só é sendo. Vejamos:

Na verdade, os dois temas, tanto o do fim da arte quanto o da autonomia, são reflexivos, no sentido hegeliano do termo. Andam, por assim dizer, contraditoriamente juntos. Assim como o fim da arte possui em Hegel um

21 HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 492.

caráter dialético, o mesmo ocorre com a noção de autonomia, que pode ser tanto um ganho quanto uma perda cultural (Idem, p. 60).

Todavia, por mais que se queira enveredar pela alternativa da perda cultural expressa na passagem acima, não nos parece adequado recorrer a Hegel quando se procura falar de um término da arte. O que parece ocorrer com os adeptos da expressão *morte da arte*, ao contrário, e nisso gostaríamos de ser incisivos. Hegel tinha plena consciência de que a humanidade continuaria criando obras de arte e exposições, mas, o que mais uma vez precisa ser frisado aqui é, que, a tese hegeliana do “Fim da Arte” significa dizer que a arte perdeu a sua posição elevada na sociedade e não que deixou de existir. Vejamos:

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 intimamente associada à arte, ao menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. (...) Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [Bildung] espiritual faz com que [o artista] esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrai-lo por vontade e decisão pessoais (...) (HEGEL, 2015, p. 35).

Dos mais elevados interesses da humanidade, a arte se desloca para a trivialidade e para o prosaico da vida humana. Eis o que podemos observar o emergir de forma cada vez mais significativa no campo da criação artística a partir da pintura holandesa do século XVII. Simultaneamente, a ausência da obra de arte propriamente dita gera uma parcialidade da mesma, que tem características próprias, como 1) o elemento humano no cerne da arte, 2) o humor com traço fundamental, 3) a obra de arte como fragmento do passado etc., ou seja, o objeto por excelência da arte move-se para a vida humana em sua decadência e emergência.

Qual seria então a posição do artista neste contexto? A resposta oferecida pela linha investigativa hegeliana é categórica: o artista agora é uma folha em branco. Mais ainda, "(...) terá de abrir-se a um amplo leque de possibilidade formais e de conteúdos" (WERLE, 2011, p. 75). Tudo o que for realizado a partir de então estará imediatamente fadado ao tribunal da razão, à sociedade da reflexão, à contingência da cultura sacralizada. Vejamos:

(...) para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono como ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas de nossa época não é favorável à arte (HEGEL, 2015, p. 35).

Apesar dos pesares, por todos os lados que se queira enxergar a situação, em momento algum deixa-se de tratar a arte como dotada de uma *verdade*. E, por sua vez, é passível de ser engendrada e contemplada por e para seres humanos. Mais ainda, que embora não possa mais exprimir-se enquanto totalidade, ainda pode indiretamente apontar para esta.

A subjetividade é o verdadeiro ímã da dissolução na tese do “Fim da Arte”. E, gradativamente avança e destrona a obra de arte até, enfim, apresentar-se como pedra de toque de toda a realidade do universo artístico, partir do declínio da forma de arte romântica, o que deve ser pensado aqui em termos hegelianos, ou seja, como a arte da época cristã.

Contudo, uma pequena ressalva deve ser feita aqui, pois, Hegel nunca deu razão aos seus opositores. Isto é, não vacila em criticar a Filosofia Kantiana, Schiller, Winckelmann, Schelling²², mas, sobretudo o Romantismo Alemão²³ (que tomavam a subjetividade como trunfo e/ou pérola perdida). Ao contrário, está suprassumindo-os ao demonstrar mais uma vez que o espírito absoluto é o verdadeiro artesão da história. Vejamos:

22 HEGEL, G. W. F. Dedução Histórica do Verdadeiro Conceito da Arte. In: _____ *Cursos de Estética*. Vol. 1. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015. p. 74-85.

23 Hegel critica o romantismo por observar neste uma subjetividade que se distancia da realidade efetiva em direção a si mesma, pois, algumas obras de arte romântica revelavam por assim dizer uma desestruturação irracional do artista, retraído para a interioridade abstrata do seu próprio sentimento de subjetividade, conseqüentemente, este movimento gera ainda uma espécie de sentimento antidialético, ou melhor, de emudecimento da fala, da comunicação etc., visto que a verdade (da arte) deixa de ser entendida como passível de ser racional e totalmente compreendida e surge como algo indizível, limitando-se ao uso de reflexos e/ou recursos aproximativos (mitos, narrativas e/ou lendas). Em suma, Hegel acabou reconhecendo, mesmo a contragosto, o princípio da subjetividade como de grande importância para o desenvolvimento da arte moderna – evidentemente, em seus próprios termos. Para uma introdução à querela entre o hegelianismo e o romantismo ver o trabalho de GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *Hegel e os Românticos*. Disponível em < https://www.academia.edu/5812767/HEGEL_E_OS_ROM%C3%82NTICOS > Acesso em 14 DEZ 2016. Para uma visão mais abrangente acerca da relação entre o Idealismo Alemão e o Romantismo ver especialmente o capítulo XII do excelente trabalho de SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

Hegel estará empenhado em situar a **subjetividade** não como um fenômeno meramente vazio, mas **como marca de toda a época moderna** e que surgiu na história como decantação da religião. Ao contrário de Kant, não se trata de considerar a subjetividade em uma perspectiva apenas transcendental. Como já insistia o jovem Hegel, Kant ressaltou o elemento especulativo presente no eu penso, mas seu tratamento foi somente formal. No terreno da subjetividade se dará também o **confronto de Hegel como o romantismo** (...) [cujos autores] apostam numa saída pela via da imaginação e caem na má infinitude, desconsiderando toda e qualquer possibilidade de ação concreta. (WERLE, 2011, p. 96) (Grifos Nossos).

Podemos condensar todo o material descrito até aqui, que, por sua vez, responde aos questionamentos sobre o “Fim da Arte”, em três grandes teses: 1) a ascensão e consolidação da sociedade burguesa/capitalista 2) a insuficiência de potencialidade da arte e da estética para defender seu território e 3) a cristianização do mundo.

A título de ilustração, é interessante observarmos que, com o findar do monopólio expressivo da bela arte, abrem-se as possibilidades de expressão de fatias marginais da vida humana, tal como ocorreu com a fealdade, que passou a ser objeto de estudo e criação artística na época contemporânea. Mas, este é assunto para uma outra discussão. Por hora, gostaríamos de concluir este ponto com uma passagem nuclear para toda a investigação que pretendemos tornar clarividente aqui. Vejamos:

Se, de um lado, a tarefa do artista se torna mais difícil e complexa, pois agora ele terá de lidar com temas e anseios ao mesmo tempo do presente e do passado e dar conta de um público reflexionante, ou seja, sua representação deverá ser mais ampliada e não somente um mero reflexo do real presente, por outro lado, porém, pode-se dizer que a configuração se torna igualmente **mais livre**. O artista da época moderna não está preso a um paradigma temporal restrito, datado. Ele dispõe de inúmeras possibilidades figurativas e formais (...) [Mas] diante do mundo livre, feliz e harmonioso do heroísmo antigo, sem dúvida o mundo moderno prosaico é estreito, limitado e sufocante (...) pode-se dizer que na época moderna passa-se a ter uma relação mais livre, em termos subjetivos e espirituais, com a arte. Nasce uma estética inerente à arte, aquilo que o Romantismo designou como sendo a crítica de arte que habita em toda obra, e o homem assume o ponto de vista da reflexão na própria arte, de modo que o fim será um começo ou um outro começo. (WERLE, 2011, p. 109-111).

4.2 O Fim da Arte e a perda da Aura

Agora chegamos ao ponto de observar como as repercussões do “Fim da Arte” são de suma importância para a estética contemporânea. Neste contexto, destaca-se a leitura de Walter Benjamin em torno do que chamou de *perda da aura* na modernidade. Ou seja, partindo de sua teoria crítica, o filósofo judeu chega a reflexões bastante semelhantes aos de Hegel no que tange à arte. Todavia, revestido de um tom ainda mais radical de argumentação.²⁴

A investigação proposta no ensaio *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) parte de um prognóstico proposto por Marx, a saber, de que as modificações inerentes à superestrutura da sociedade capitalista possuem um processo de metamorfose muito mais lento do que aqueles que acontecem na macroestrutura. Em outros termos, a cultura, em todas as suas instâncias, transforma-se, de forma mais cadenciada, do que o mundo da produção da vida material.

Da situação descrita resulta o fato de que Benjamin se propõe a burilar "(...) teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições atuais de produção, cuja dialética não é menos perceptível na superestrutura do que na economia" (BENJAMIN, 2012, p. 11). O que o teórico crítico estava propondo era, em verdade, uma argumentação estética e social radicalmente nova diante de tudo que se tinha conhecimento até então. Era, sobretudo, uma filosofia da arte completamente inutilizável para fins autoritários (para o crescente fascismo), pois, propunha uma politização da arte, em oposição a doutrina da arte pela arte, conforme observaremos.

Todavia, Benjamin não era ingênuo, teve consciência plena em salientar que as obras de arte sempre foram passíveis de cópia, ou para usarmos sua própria terminologia, de reprodução. “O que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercício da

24 Essa tese não é exclusividade nossa, pois, um bom número de trabalhos move-se na mesma direção e apontam para este tipo de leitura. Cf. GONÇALVES, Alexandre. *O Fim da Arte Pensado a partir do Conceito de Aura de W. Benjamin*. Disponível em < www.urutagua.uem.br/009/09goncalves.htm > Acesso em 16 DEZ 2016. Ou mesmo ALVES, Michele Gomes. *Hegel e W. Benjamin: Um Breve Estudo Sobre a Crise da Arte na Modernidade*. Disponível em < http://www.gewebe.com.br/pdf/cad12/caderno_03.pdf > Acesso em 16 dez. 2016.

arte; por mestres, para difusão das obras; e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucros” (Idem, p. 13). A situação se transforma de maneira radicalmente distinta na modernidade, quando a reprodutibilidade técnica se apresenta como algo inédito na história da humanidade, num processo progressivo.

Em torno de 1900, a reprodução técnica alcançou um padrão a partir do qual começou não só a transformar a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto, e submeter o efeito destas a profundas transformações, como também conquistou para um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (Ibidem, p. 17).

Benjamin identifica algo que falta ao objeto de arte reproduzido, mesmo que o seu resultado final seja o mais próximo possível do original. Este elemento ausente seria, em outras palavras, um *hic et nunc*, sua permanência enquanto si mesmo que lhe garante uma identidade consigo mesmo e que só pode ser acessada na estrutura física e nas propriedades (históricas) por onde a obra original percorreu. Vejamos:

A esfera da autenticidade, como um todo, subtrai-se à reprodutibilidade técnica – e, naturalmente, não só a que é técnica. Enquanto, porém, o autêntico mantém sua completa autoridade em relação à reprodução manual, que em geral é selada por ele como falsificação, não é este o caso em relação a uma reprodução técnica (Ibidem, p. 19).

As diversas modificações decorrentes da reprodução técnica são tão poderosas que podem modificar o aqui e agora da obra original. Mesmo sem sequer tocá-la fisicamente, conseguem desvalorizar a própria obra original mesmo sem precisar nem mesmo mutilá-la. Vejamos:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico. Na medida em que este funda naquela, então, na reprodução, quando a duração material se subtrai aos homens, também o testemunho histórico da coisa é abalado (Ibidem, p. 21-23).

É neste ponto que Benjamin observou que este algo que falta a obra de arte reproduzida é um revestimento quase metafísico de espaço e tempo, é por ele conceituado como *aura*, ou seja, "(...) o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura" (Ibidem, p. 23).

O que é aura? Desde a perspectiva de nosso teórico crítico, a aura é uma espécie de atmosfera imaterial, um invólucro, ou melhor, quase um estigma

transcendental e fantasmagórico²⁵ que habita a obra de arte. Nas palavras do próprio autor “o que é propriamente uma aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que seja” (Ibidem, p. 27).

A destruição desta entidade que envolvia a obra de arte é um acontecimento histórico de grande significação para Benjamin, pois, se insere na marca as fronteiras entre épocas substancialmente distintas da humanidade. Por exemplo, gregos e medievais se punham de maneiras distintas diante de uma estátua de Vênus. Para os primeiros esta era um objeto sagrado, para os segundo um objeto pagão, e, portanto, profano, mas, para ambos o que se apresentava era um objeto mágico, digno de culto. O que liga as duas interpretações? A aura. Na época moderna este tipo de postura é incabível, pois, o valor de culto de uma obra de arte está completamente fora de voga. Vejamos:

Quando a arte com o advento do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário – a fotografia (ao mesmo tempo que o despontar do socialismo), pressentiu aproximação da crise, que, após cem anos se tornou inegável, reagiu com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte (Ibidem, p. 33).

Entretanto, diferentemente do que se pode pensar sob um olhar mais apressado, o crepúsculo do que Benjamin chama de aura não deve ser visto sob um prisma de lamentação e/ou saudosismo. Muito pelo contrário, se a arte perdeu a sua aura, nosso teórico crítico parece querer dizer: que bom! Afinal, "(...) a reprodutibilidade técnica da obra de arte *emancipa* esta, pela primeira vez na história universal, de sua *existência parasitária no ritual*" (Ibidem, p. 35) (Grifo Nosso).

Na medida em que a aureola sagrada da identidade da arte não se aplica mais as obras de arte, estas são obrigadas a realizar um deslocamento conceitual, isto é, a arte passa a apresentar-se como dotada de um papel social. “No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em outra práxis: na política” (Ibidem).

Disso decorre uma bifurcação na história da arte universal: o valor de culto e o valor de exposição da arte. No que tange ao primeiro ponto, podemos observar com Benjamin, por exemplo, que os alces pintados pelos homens nas

²⁵ Cf. ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

cavernas não tinham por finalidade a exposição para outros homens, ao contrário, o mais importante era que fossem realizados – somente aos seres extrassensíveis eram dirigidos. Na época moderna, observamos um movimento inverso. Vejamos:

Com a fotografia, o valor de exposição começa a premir para trás o valor de culto em todas as frentes. Este, porém, não recua sem resistência. Ocupa uma última trincheira que é a face humana. Não é nada casual que o retrato era central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes amados, distantes ou falecidos, o valor de culto da imagem encontrou seu último refúgio (BENJAMIN, 2012, p. 45).

Na modernidade, com a fotografia, a aura ensaia os seus últimos passos graças ao congelamento das expressões faciais dos seres humanos. A aura toma um revestimento melancólico em seu óbito. Neste momento, o valor de culto cede o palco ao valor de exposição, com a invenção das fotografias de ruas e cidades vazias de seres humanos, tendo em vista a ilustração sobretudo de jornais.²⁶

“Mas as dificuldades que a fotografia oferecia à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas que o cinema apresentaria” (BENJAMIN, 2012, p. 55). Este mal-estar refletiu-se, sobretudo, entre os estetas reacionários que, revestidos de uma lamúria e desolação, não cessavam de procurar o caráter divino, ou miraculoso, em realizações cinematográficas. Todavia, no que diz respeito a arte cinematográfica, o objeto, a obra de arte propriamente dita, não habita na reprodução, ao contrário, o que torna um filme realmente artístico é a sua montagem. “Sabe o que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer”.²⁷

Se os gregos forjavam suas artes sem a mínima preocupação com a perfeição, a arte moderna, o cinema, opera no exato oposto deste polo – mesmo quando supostamente se propõe a realizar obras despreocupadas e espontâneas. A intervenção de um grande número de especialistas e técnicos no cinema faz com que este seja levado às suas últimas possibilidades e consequências. No cinema o homem pode brincar de deus. Por exemplo:

26 Cf. BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

27 Impactante frase do cinema brasileiro contemporâneo, proferida pelo personagem tresloucado Everardo (Matheus Nachtergaele). Cf. ASSIS, Cláudio. *Baixio das Bestas* (Trailer). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=iABTe2O4GGc> > Acesso em 16 dez. 2016.

Um grito de socorro (...) pode ser registrado em diferentes versões. Entre estas, o montador faz então uma escolha, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma delas como o recorde. Um acontecimento representado em um estúdio de filmagem diferencia-se, portanto, do acontecimento correspondente real. (BENJAMIN, 2012, p. 61-63).

A autoalienação do homem diante da maquinaria cinematográfica toma uma veste altamente positiva, na medida em que, o homem se transporta de sua relação com a maquinaria para uma relação com as massas, ao longo de muitos anos, décadas, e quiçá, séculos. Obviamente, a indústria (hollywoodiana, sobretudo) não demorou a perceber a necessidade de individualizar a relação da massa com a tela, criando por exemplo, o sistema do Star System (anos 20). Mas, Benjamin tem ciência de que é necessário que o cinema se liberte da exploração capitalista, tal como deverá acontecer com todo o tecido social. Vejamos:

(...) por meio do capital cinematográfico, as chances revolucionárias desse controle metamorfoseiam-se em contrarrevolucionárias. O culto do estrelato fomentado por esse capital conserva (...) aquela magia da personalidade, que há muito consiste no brilho pútrido de seu caráter de mercadoria (...) (BENJAMIN, 2012, p. 77).

Diante do quadro exposto, a expropriação dos meios de produção do cinema tende a entrar na ordem do dia do proletariado que se queira ver emancipado enquanto fração da sociedade. Entretanto, o que por hora gostaríamos de frisar é um outro ponto: o fato do registro de um filme (sobretudo falado) modificar substancialmente o objeto por ele encapsulado. Vejamos:

(...) a apresentação cinematográfica da realidade possui um significado incomparavelmente maior para o homem atual, pois fornece o aspecto livre de aparelho da realidade, que ele tem o direito de exigir da obra de arte, baseada justamente na penetração mais intensiva da realidade com o aparato (Idem, p. 89).

O cinema, como arte típica dos tempos da reprodutibilidade técnica, toma para si a função social de harmonizar, ou melhor, equilibrar a relação homem e maquinaria. O mundo moderno enclausurava-se no tédio e na rotina da desesperança até que o cinema dinamitou tudo o que se conhecia. “Com o grande plano, o espaço se dilata, com a câmera lenta, o movimento” (Idem, p. 97), mais ainda, ao mostrar situações de risco e/ou patológicas, o cinema pode prevenir as

massas de tais contextos, operando como uma espécie de medicação preventiva contra males sociais.

Por seu turno, o Dadaísmo tentou algo semelhante, ao dar choques morais na sociedade, provocar a revolta popular através de elementos empíricos. No entanto, somente "(...) o cinema liberou o efeito de choque físico da embalagem do efeito de choque moral, em que o dadaísmo o manteve como empacotado" (Idem, p. 109) para traduzir este sentimento de maneira mais direta às massas.

O movimento de estetização da política praticado pelo fascismo e seus pares é visto por Benjamin como convergente em um único e mesmo ponto: a guerra. "Faça-se arte, pereça o mundo, diz o fascismo (...) isso é evidentemente a consumação da arte pela arte (...) essa é a situação da estetização da política que o fascismo pratica" (Ibidem, p. 123). A resposta oferecida por Benjamin é categórica: consiste em uma formulação revolucionária de uma politização da arte.

Através destes apontamentos podemos fazer uma breve interlocução entre Hegel e Benjamin. O primeiro vê o "Fim da Arte" como algo reconhecido pelo labor do espírito, ou seja, não é um acidente indecifrável, mas sim, fruto de um tempo onde a racionalidade sacralizou o mundo humano. Dito isto, acreditamos que Hegel não fica lamentando este acontecimento, como nos querem fazer crer certas interpretações²⁸, mas sim, reconhece-o no voo do pássaro de Minerva. Assim, acreditamos que Benjamin faz eco a algumas observações da estética hegeliana, pois, a perda da aura, ao mesmo passo que encerra uma determinada forma de criação artística, aponta para a necessidade de novos dispositivos de expressão, reconhecimento e engajamento da humanidade em seus próprios interesses pragmáticos. Em ambos os autores encontramos um ponto comum: se a arte passou por modificações é porque a modernidade é de fato um momento ímpar para a história universal.

28 "(...) **Benjamin ao invés de lamentar o fim da arte como fez Hegel**, recoloca suas ideias de diferentes maneiras por meio de outras expressões da arte, tal como o cinema". Cf. ALVES, Michele Gomes. *Hegel e W. Benjamin: Um Breve Estudo Sobre a Crise da Arte na Modernidade*.

4.3 O Fim da Arte e a atualização do Belo

Se Benjamin remeteu-se a tese hegeliana do “Fim da Arte” apenas de maneira implícita, Gadamer subverte o quadro e lida com este problema frontal e explicitamente em um bom número de ocasiões²⁹, tendo por finalidade última a atualização do Belo, para os fins propostos por sua hermenêutica filosófica.

Diante da situação posta, devemos observar ainda que as reflexões de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) acerca da experiência artística constituem o ponto de partida para a elaboração dos fundamentos de sua hermenêutica filosófica, posto que a arte é uma das manifestações mais autênticas do ser humano, ser aí (*Dasein*). E, enquanto tal revela uma experiência paradigmática de verdade em contraponto à verdade postulada pela metodologia científica moderna.

Para que possamos compreender a situação com suficiente clareza devemos lembrar que o problema da hermenêutica é o foco das pesquisas que se apresentam para Gadamer desde o seu *Magnum opus Verdade e Método* (1960). Nesse sentido, a atividade de compreensão e seus métodos não dizem respeito somente às ciências naturais, como também às ciências do espírito, o que viabiliza uma contribuição significativa para uma hermenêutica teológica, uma hermenêutica jurídica e uma hermenêutica da arte, essas diretamente voltadas a uma experiência prática.

Mas, ao buscarmos compreender a chamada tradição pela via hermenêutica, estamos adquirindo também juízos, ou seja, verdades. Ora, que conhecimento é esse? Ou melhor, que verdade? São justamente estas perguntas que a hermenêutica gadameriana busca responder. Arte, filosofia, história são experiências eminentemente humanas nas quais se manifesta *a verdade* sob um aspecto inapreensível para a ciência metódica, daí a importância da hermenêutica.

Tomando a arte como ilustração ao exposto, Gadamer acredita que a ciência da arte é desde seu princípio consciente de que é *incapaz de substituir a*

29 GADAMER, Hans-Georg. A posição da poesia no sistema da estética hegeliana e a pergunta sobre o caráter passado da arte. In: _____. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010. _____. O Fim da Arte? Da Teoria de Hegel sobre o Caráter Passado da Arte à Antiarte Atual. In: _____. *Herança e Futuro da Europa*. Trad. Antonio Hall. Lisboa: Edições 70, 1989. & _____. A Filosofia de Hegel e suas Influências Atuais. In: _____. *A Razão na Época da Ciência*. Trad. Ângela Dias. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

experiência da arte. Para tal, a hermenêutica precisa reconhecer os limites da consciência científica em sua perspectiva metodológica de construir verdades e voltar-se a outras possibilidades de pensar a verdade enquanto uma experiência mais ampla que abrange fenômenos humanos que integram a vida humana, como a experiência da tradição histórica e da arte; experiências a serem reanalisadas em sua profundidade. Com isso, a hermenêutica não é apenas justificada filosoficamente, mas é ela mesma uma forma de filosofar.

O empenho filosófico que Gadamer se propõe a executar, portanto, consiste na diferenciação da tradição filosófica, pelo fato de não representar nenhuma continuação imediata e não interrompida desta última. A filosofia está agora consciente de seu afastamento dos seus paradigmas tornados clássicos, o que se justifica pela sua alterada relação com seu conceito. Nesse sentido, suas investigações tentam cumprir as exigências demonstradas da melhor forma possível, a partir do questionamento histórico-conceitual com a objetiva exposição do tema.

Pensar a arte enquanto experiência de verdade, nos remete, no caminho investigativo proposto por Gadamer, à questão da temporalidade da arte, seja no que diz respeito às produções espirituais advindas de uma tradição histórica ou mesmo aquelas que emergem de uma contemporaneidade. Ante essa reflexão hermenêutica, uma questão se coloca: qual a vigência temporal do acontecimento da arte enquanto uma experiência de verdade gerada em um determinado tempo histórico? Isso nos coloca necessariamente diante do necessário diálogo com o anúncio hegeliano do fim da arte.

Embora Hans Georg-Gadamer dirija críticas contundentes ao idealismo estético hegeliano, quando se trata de pensar a arte moderna (a partir dos meados do sec. XIX) a tese da “morte da arte”, ou melhor, do “Fim da Arte” se apresenta como paradigmática, seja no que se refere à interpretação das mudanças das configurações artísticas, seja no tocante à sua ressignificação enquanto um acontecimento e experiência de verdade. Daí por que, na compreensão gadameriana, a tese hegeliana do caráter passado da arte corresponde a uma formulação prévia acerca de nossas questões sobre a arte, quando se trata de repensarmos a atualidade do belo.

A discussão hermenêutica acerca da tese do “Fim da Arte” nos insere no diálogo direto com a estética hegeliana e, conseqüentemente, nos remete à compreensão filosófica da arte como realização efetiva da razão nos limites da finitude. Afinal, pensar a tese do fim reivindica a compreensão do seu surgimento como expressão da espiritualidade de um povo. Portanto, fez-se necessário uma reflexão sistêmica da arte como produto do pensamento no horizonte da história, e como já sabemos, pensar parte do sistema hegeliano, significa pensar *algo* tendo em mente a *totalidade* desse sistema.

Entretanto, a pergunta que se segue imediatamente a este tipo de argumentação é: quais motivos levaram Hegel a decretar a morte da arte? Neste ponto, devemos compreender que tal acontecimento não surge como um acidente incompreensível, conforme observamos anteriormente. Para Hegel, a arte é histórica, obra da autoconsciência, ou seja, um produto eminentemente humano. Não é algo natural, dado de antemão, portanto, é fruto de um mundo *ético* determinado historicamente. Tal mundo não existe mais, se não na história, ou melhor, no passado que se foi. Por exemplo, A arte da Grécia clássica, tida como o *povo feliz*, só nos é acessível enquanto *obra morta*, separada da comunidade histórica para a qual foi realizada e fazia sentido pleno.

Se retornarmos à estrutura do sistema Hegeliano, compreenderemos facilmente que o “*Fim da Arte*” aparece como *uma necessidade* e não como um acidente. Mas, ainda assim, temos um problema a ser resolvido: *como pensar a tradição imagética posterior a Hegel?* Como situar as vanguardas artísticas surgidas, sobretudo, na Europa, a partir da segunda metade do Séc. XIX – lembre-se que Hegel veio a falecer em 1831 – que reviraram o mundo de ponta-cabeça? Impressionismo, Dadaísmo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo³⁰ etc. Não seriam, portanto, formas autênticas de manifestação da arte?

Alguns teóricos posteriormente lançaram-se à tentativa de suprir – em maior ou menor grau – as *lacunas* deixadas por Hegel em relação a arte, dentre os quais podemos citar Heidegger, Luigi Pareyson (1918-1991), Arthur Danto (1924 –

30 Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

2013) e Gadamer, dentre tantos outros. Retomemos, de maneira bastante esquemática a forma que este último se propôs a solucionar esta problemática no texto *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa* publicado no Brasil pela primeira vez em 1985.

Na ocasião descrita, a investigação de Gadamer parte da constatação de que a questão sobre a justificação da arte é ao mesmo tempo antiga e atual. Segundo a perspectiva gadameriana, ainda na antiguidade tardia, os artistas plásticos da época queixavam-se do fato de que o *seu tempo* já havia passado, ficando para trás, e o mesmo se aplica aos tempos do império romano.

A posição que o Cristianismo adotou na sua aurora em relação a tradição da arte que encontrou, foi a de instaurar uma nova significação para a linguagem artística, adequando-a para a mensagem do Cristo – visto que a maioria dos seguidores da doutrina desconheciam o latim. Essa decisão foi determinante para o ocidente durante o período medieval (arte cristã), renascimento humanista da arte greco romana, e até fins de do Séc. XVIII quando houve as grandes transformações sociais, políticas e religiosas consolidadas no Séc. XIX.

A partir de Hegel a arte precisou apresentar-se necessitando de uma justificativa. O “Fim da Arte”, anunciado por Hegel, não significa para Gadamer o fim, o último estilo ocidental (Barroco / Rococó) da manifestação do Belo. Em outros termos: a tese do caráter passado da arte significa dizer que a arte não se deixa mais compreender por si mesma, ou seja, como manifestação do divino, como outrora fora para os gregos. A tarefa que Gadamer se propõe, portanto, é a de atualização do conceito de Belo, e para tanto o filósofo buscou tornar contemporâneo o fato passado e o fato presente. Assim, a arte surge como superação do temporal a partir de três conceitos fundamentais na estética gadameriana: *jogo, símbolo e festa*.

O primeiro momento para a compreensão dos postulados descritos surge a partir da introdução do conceito de *jogo*, decorrente de uma fundamentação antropológica – que remete a Friedrich Nietzsche (1844-1900), e a Johan Huizinga (1872-1945) –, isto é, a partir de uma noção de liberdade (ou de sua falta), podemos pensar a existência humana. Com isso, unem-se passado e presente, estilos, raças etc.: tudo é humano. Vejamos:

O que ele quer dizer com jogo? Assim como as obras instâncias do jogo nos esportes organizados, Gadamer tem em mente o fenômeno real do jogo em sua variedade infinita, incluindo os sentidos metafóricos: "o jogo da luz, um jogo das ondas o jogo das engrenagens ou peças de um maquinário, a interação dos membros, o jogo das forças, os jogos menos importantes, até mesmo um jogo de palavras" (VM, p. 103). O jogo é uma atividade que não é aleatória e, mesmo assim, não tem objetivo pobre o ponto final teológico; intencional e mesmo assim sem nenhum grande objetivo principal (...) ninguém sabe como o jogo vai terminar; ele está fadado ao reverso da fortuna, ao elemento da surpresa à medida que choca e altera expectativas. (LAWN, 2011, p. 122-123).

Como observamos, o jogo é uma atividade em aberto, não-dogmática, flexível, com uma finalidade bem determinada, ou não. Basta pensarmos em uma partida de futebol, por exemplo, que não tem vencedor ou perdedor ao iniciar, mesmo quando um dos lados se mostra mais forte aprioristicamente, é preciso que se jogue o jogo para saber como este irá se concluir, e, muitas vezes a sua finalidade é apenas a sua prática, ou melhor, seu meio é o seu próprio fim.

O segundo conceito apresentado por Gadamer é de fundamental importância às nossas investigações é o de *símbolo*. Para Gadamer, simbólico é tudo aquilo que se reconhece. O reconhecimento eleva-nos ao ideal, vê o permanente no fugidio, graças ao processo de construção dos símbolos. Para tanto, a recomendação de Gadamer é que se deixe ser o que é, o que não significa repetir o existente, o que já se sabe, mas sim deixar-se determinar pelo próprio encontro – com a arte –, assim, deixa-se de ser aquilo que se foi, para ser aquilo que se é. Vejamos:

O que Gadamer parece estar querendo dizer é que o trabalho de artes, apesar de simbólico, não representa outra coisa, ou ocupa a posição de um significado oculto que precisa ser esclarecido ou explicado. O trabalho de arte e vida é assim mesmo, mas como um símbolo é um veículo para tentativas de auto reconhecimento (...) o significado do trabalho de arte nunca é completa pois sempre seremos capazes de reconhecer e perceber novas coisas nele (...) o verdadeiro *ser* do trabalho de arte Nunca será totalmente compreendido; sempre haverá uma aula de singularidade insubstituibilidade em torno dos trabalhos de artes (Idem, p. 126).

Por fim, o terceiro e não menos importante ponto é a *feira*. Para o hermeneuta a feira é aquilo que permite e exige reunião para que possa acontecer. Para ilustrar tal afirmação, Gadamer recorda como se processavam as tragédias

gregas: a reunião de todos, uma festa. Participar de uma experiência estética implica, portanto, uma mutação. Ninguém sai *ilesa* de uma ida ao teatro, por exemplo.

(...) a noção do festival é mais sobre a mente direcionada à revelação de sua temporalidade, seu relacionamento com o tempo da sua recepção e a noção do tempo que a celebração demonstra (...) o festival cria seu próprio tempo, quem rompe através do tempo do relógio mudando. A arte é festiva no sentido de que ela também interrompe e desloca nossas experiências diárias do tempo; ela nos eleva acima de nossas rotinas diárias e oferece a oportunidade de imaginarmos nós mesmos e nossos engajamentos com o mundo de maneiras diferentes (Idem, p. 126-127).

A conclusão que a argumentação de Gadamer nos conduz é de que mesmo as canções modernas são legítimas – embora reconheça a atividade comercial irresponsável de boa parte destas –, pois, possuem uma possibilidade de mensagem. Assim, os sujeitos devem escolher a arte frente aos *médias*. Posicionar-se entre os dois extremos da arte é a árdua tarefa, propriamente dita. Ou seja, conservar a tradição e colher os melhores produtos da atualidade. A obra de arte cresce para um além de nós mesmos, na permanência hesitante existe algo durável, ontem, hoje e amanhã.

De todos os ângulos observados neste trabalho pode-se fazer o prognóstico de ruptura, mas, ao mesmo tempo, de potencialização e suprassunção. O caráter passado da arte, sob a ótica gadameriana, é uma expressão radical que Hegel utilizou para ilustrar a pretensão da filosofia de tornar o conhecimento da verdade em objeto de conhecimento, de conhecer ela mesma a verdade e seu saber. Segundo o pensamento gadameriano a grandiosa arte do passado e a arte moderna não se opõem, pois, esta última retira suas forças e impulso da primeira, tal como acontece com a existência humana cotidiana. Isso significa dizer que tudo é arte, pois de fato, tudo é humano! A aparente oposição entre consciência histórica e a reflexibilidade do homem é de fato apenas aparente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de um trabalho que exige folego de leitura, como este, suas considerações finais devem ser as mais pontuais possíveis, portanto, o que se deve sublinhar agora é que ao longo do desenvolvimento apresentado pela nossa pesquisa o deslocamento da arte do âmbito da subjetividade, do juízo de gosto, do ornamento e/ou do mero deleite levaram o idealismo estético hegeliano a pensar o fenômeno do belo artístico como dotado de uma experiência ontológica de verdade que necessariamente se efetiva no curso da história.

Em nosso primeiro capítulo observamos, de sobrevoos, na história da filosofia ocidental, como o tema da verdade (Ser / Razão / Coisa-Em-Si etc.) se desdobrou conceitualmente até chegar na filosofia moderna de Kant. Em seguida, a partir da herança ontológica do pensamento kantiano compreendemos a fundamentação do Idealismo Alemão em seus grandes expoentes (Fichte e Schelling), e seus respectivos tratamentos estéticos, para que em seguida pudéssemos compreender a lógica dialética que sustenta o sistema hegeliano em sua conotação enciclopédica, bem como a exata localização do nosso objeto de estudo em seu sistema, a saber, a arte.

Em nosso segundo capítulo observamos de forma imanente a arte enquanto interlocução entre infinitude e finitude, ou seja, como expressão primeira do espírito absoluto que busca reconhecer a si mesmo. Para tanto, se fez necessário reconhecer o desenvolvimento da arte enquanto realização efetiva da razão, o que culminou na análise das Formas de arte (Simbólica, Clássica e Romântica), e em seguida, na demonstração de como cada uma das artes particulares (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música e Poesia) se relacionam com suas respectivas formas e contextos históricos.

Em nosso terceiro e último capítulo analisamos as implicações e repercussões do prognóstico de Hegel sobre a arte na modernidade, ou seja, a tese do “Fim da Arte”, e, para que isso se tornasse efetivo recorreremos aos trabalhos de BENJAMIN (2012) em seu mais conhecido ensaio *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução* e GADAMER (1985) no opúsculo sobre *A Atualidade do*

Belo no intuito de ilustrar de maneira concreta como a tese sobre o caráter passado cunhada pelo pensamento hegeliano é paradigmática.

Aqui merece destaque ainda, conforme aprendemos com WERLE (2011), que a filosofia da arte posterior ao postulado de Hegel tinha nas mãos duas possibilidades: interpretar de forma positiva ou negativa a tese do “Fim da Arte”.

Optamos por uma leitura positiva do recorte descrito e para tanto partimos de um teórico que aparentemente se encontrava no outro extremo interpretativo, pois, a perda da aura é frequentemente interpretada de forma depreciativa, todavia, demonstramos que inversamente, a leitura de BENJAMIN (2012) sobre a mudança de registro na arte moderna é vista com grande entusiasmo, visto que esta passou finalmente por um processo de emancipação sobre si mesma, podendo agora encontrar-se de maneira engajada na sociedade moderna.

Por último, mas, não menos importante, observamos como GADAMER (1985) recepciona a tese hegeliana da finitude da arte, e, subverte-a ao apontar que a arte desvela a verdade (*Alétheia*) e fala sobre o ser humano de uma forma absolutamente impossível de ser concebida pelas ciências da natureza, que para seu empreendimento exigiam uma diretiva metodológica como critério único de verdade, e por isso não pode se esgotar em um tempo histórico, como *parecia* fazer crer, de forma apriorística, o idealismo estético hegeliano.

Ao final deste estudo pudemos compreender que na medida em que o hegelianismo se impôs à filosofia da arte, observamos que fora impresso uma espécie de limite para as obras de arte no situar da história, ou seja, com a elaboração da tese do “Fim da Arte” Hegel determinou que a arte ontologicamente verdadeira chegou a um momento de finitude, esgotou-se de sua capacidade de realização num determinado ideal. Em suma, parafraseando uma ideia largamente difusa do próprio Hegel, a arte de seu tempo deixara de proporcionar a satisfação das necessidades espirituais que tempos e culturas antigas nela procuravam e só nela conseguiam *efetivamente* encontrar.

Mas, a história mostrou que a arte está sempre aberta a engendrar novas formas de manifestação de sua verdade, a fotografia e o cinema são exemplos vivos disto. Portanto, se fosse necessário que fizéssemos uma espécie de *story line* do presente trabalho, indicando de maneira bastante esquemática o conteúdo de todas

as mais de noventa páginas aqui apresentadas, certamente optaríamos pela máxima largamente difusa no campo da estética social: **A Arte Morreu? Viva, a Arte!**³¹

³¹ NOVAIS, Carlos Augusto. A Arte Morreu. Viva a Arte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do Colóquio Nacional Morte da arte hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 182-188.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Trad. Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte: uma apresentação à estética*. Trad. Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- BONACCINI, Juan Adolfo. *Kant e o Problema da Coisa em Si no Idealismo Transcendental*. Rio de Janeiro: Relume - Dumaré, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. Vida e Obra. In: KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valerio Rohden. Udo Baldur Moosburger. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Ps. VII-XIX.
- DUDLEY, Will. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. Trad. Eliana Sousa. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FERREIRA, Guilherme Pires. *O Conceito de Belo em Geral na Estética de Hegel: Conceito, Idéia e Verdade*. Disponível em < http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/7_GUILHERME.pdf > Acesso em: 23 jul. 2016.
- GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. A Posição da Poesia no Sistema da Estética Hegeliana e a Pergunta Sobre o Caráter Passado da Arte. In: _____. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Vol. 1. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.
- _____. *Cursos de Estética*. Vol. 2. Trad. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Cursos de Estética*. Vol. 3. Trad. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Cursos de Estética*. Vol. 4. Trad. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. Prefácio. In: _____. *Princípios da Filosofia do Direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome. Vol. III. Filosofia do Espírito*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KANT, Immanuel. *Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura Que Queira Apresentar-se Como Ciência*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Alexandre Morujão. 5. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valerio Rohden. Udo Baldur Moosburger. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KONDER, Leandro. *Hegel: A Razão Quase Enlouquecida*. São Paulo: Editora Campus, 1991.

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Trad. Hélio Magri Filho. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. Trad. Eduardo Saló. Editorial Estampa: Lisboa, 1971.

MENESES, Paulo. *Abordagens Hegelianas*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2006.

NOVAIS, Carlos Augusto. A Arte Morreu. Viva a Arte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do Colóquio Nacional Morte da arte hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 182-188.

NÓBREGA, Franciso Pereira. *Compreender Hegel*. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

NUNES, Benedito. A morte da arte em Hegel. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Anais do Colóquio Nacional Morte da arte hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 09-33.

SILVA JÚNIOR, Almir Ferreira da. *Arte e Verdade: a transparência da razão nos limites do sensível em Hegel*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 1997.

_____. *A Razão Poética de Hegel: a poesia como expressão do pensamento*. Revista Littera. v. 2. n. 1. São Luís: EdUFMA, 2000. p. 193-205.

WERLE, Marco Aurélio. *A Questão do Fim da Arte Em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

ZENO. *Johann Gottlieb Fichte (1762–1814)*. Disponível em <
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Fichte,+Johann+Gottlieb> > Acesso em 26 maio
2016.