

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**O estado universal do mundo: a autonomia “poética” do herói e a vida
prosaica no Estado na *Estética* de Hegel**

Antonio Vieira da Silva Filho

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

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

Agência Financiadora: FAPESP

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**O estado universal do mundo: a autonomia “poética” do herói e a vida
prosaica no Estado na *Estética* de Hegel**

Antonio Vieira da Silva Filho

São Paulo
2006

Agradecimentos

Ao orientador desta dissertação, Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pela confiança depositada em mim e pelas questões levantadas em nossas conversas, que muito contribuíram para delinear o caminho a ser percorrido.

Aos demais membros da Banca de Qualificação, professores Dr. Victor Knoll e Eduardo Brandão, pelas observações e sugestões, assim como pelas críticas, que ajudaram a melhorar e a finalizar o trabalho.

Ao Emiliano e a Ilana, pelos diálogos que possibilitaram a efetivação do projeto de pesquisa, assim como pela leitura da dissertação, que muito contribuiu, com sugestões e observações, para a versão final.

À Dona Oneide, minha mãe e Seu Antonio, meu pai À primeira, pelo brilho no olho e a alegria permanente de viver. Ao segundo, pela incondicional confiança que sempre teve no “Vieirinha”. A ambos, pelo amor, carinho e incentivo que em momento algum deixaram faltar. À Lidiane, Renato, Roberto e Adriano, meus irmãos. A este último, também pela amizade e pelo suporte técnico em informática. À Celiane, minha cunhada e a Rosângela, mãe da Heloísa.

Ao seu Leonardo, Dona Leônia e familiares, pelo afeto, hospitalidade e pela leveza na convivência.

Aos professores, de grego, Orlando e Érica, de alemão.

Aos amigos de São Paulo, pela acolhida e carinho com que sempre me receberam e recebem, Sybil, Adriana, Érica, Talita, Júlia, Lilian, Marli, Josberto, Pablo, Orlando, Luciano, Wilson, Neto e Almir. A este último também por apresentar-me ao orientador desta dissertação.

Aos amigos de Fortaleza, Kátia, Emiliano, Fernando e Mano, que estão sempre presentes.

À Maria (do Jabuti), Eliete, Elieza, Nice e Zeta, por manterem a ordem na casa e cuidar das crianças.

À Mariê, Maria Helena e todas as meninas da secretaria do departamento de filosofia da USP.

De antemão, à banca examinadora.

À FAPESP, que me concedeu a bolsa, tornando materialmente possível a confecção da

dissertação.

Por fim, especialmente, à minha mulher, que na correria do dia-dia, ainda sim, consegue dar brilho e beleza aos meus dias. Aos meus (nossos) filhos, Leonardo, Heloísa, João e Maria.

Dedico, com amor e paixão, esta dissertação à Ilana , minha mulher.

Resumo

A presente dissertação discute dois conceitos centrais da *Estética* de Hegel: o *estado universal do mundo heróico* e o *prosaico*. Estes dois conceitos remetem a determinações e realidades históricas diferenciadas. De um lado, no *estado do mundo heróico*, à autonomia individual do herói, o qual tem sua ação em unidade imediata com o universal, o divino. Para Hegel este é o estado vindicado pelo ideal artístico. De outro lado, os estados *prosaicos*, nos quais a ação individual da pessoa se encontra mediada pelas instituições do Estado, mediação cuja natureza exige justamente uma forma de exposição capaz de captar tais mediações, a filosofia. A partir destes conceitos, situados em sua relação com a arte enquanto exposição absoluta da verdade do espírito, se busca aqui tematizar o lugar da experiência grega na leitura sistemática de Hegel, articulando dois aspectos que aparecem como fundamentais em sua *Estética*, a saber: a experiência grega como coincidente com o conceito de clássico, isto é, como lugar da verdadeira expressão do belo; e ao mesmo tempo, esta expressão bela, tal como pensada por Hegel, como um momento pouco desenvolvido da exposição absoluta do espírito. O índice deste desenvolvimento em Hegel é a autoconsciência da liberdade do espírito e por isso, aos *atuais estados prosaicos* corresponde, por sua vez, a mais alta realização da liberdade no mundo moderno. Esta realização é mais verdadeira porque mais concreta e está relacionada à exposição absoluta de si do espírito por meio do *conceito*, determinando deste modo o esgotamento da forma artística enquanto dotada de valor absoluto de verdade nos atuais estados *prosaicos*.

Palavras-chave: Hegel, estado do mundo, arte, *prosaico*, autonomia, liberdade, clássico.

ABSTRACT

The present dissertation discusses two central concepts of *Hegel's Aesthetics*: the *universal state of heroic world* and the *prosaic*. These two concepts refer to the determinations and different historical realities. On one hand, in the *state of heroic world*, upon individual autonomy of hero. Who has your action in direct unit with the universal, the holy. To Hegel this is the state which is vindicated by the artistic ideal. On the other hand, the *prosaic states*, where the person's individual action is mediated by the state institutions, mediation in which nature just claim one way of exposition able to catch those mediations, the philosophy. From these concepts, located in their relationship with the art like the absolute exposition of the spirit truth, the search here is to render problematic the place of the Greek experience in the systematic reading of Hegel, articulating two aspects which appear like mains in his *Aesthetics*, that means: the Greek experience like coincident of the classical concept, that is, like the place of the true expression of the beautiful; and at its time, this beautiful expression, like it was thought by Hegel, like one moment not so developed of absolute exposition of spirit. The table of this development in Hegel is the auto conscience of the liberty of spirit and for that reasons, to the present *prosaic states* is according, at the same time, to the highest accomplishment of liberty in the modern world. This accomplishment is the truest because it is the concrete and it is related to the absolute exposition of the spirit itself by the *concrete*, determining this way the weakness of the artistic form while gifted of absolute value of truth the present *prosaic states*.

Keywords: state of world, art, *prosaic*, autonomy, liberty, classical.

Lista de abreviaturas das obras de Hegel

EJ, Escritos de Juventud;

ECF I, Enciclopédia das Ciências Filosóficas I, A Ciência da Lógica;

ECF II, Enciclopédia das Ciências Filosóficas II, Filosofia da Natureza ;

ECF III, Enciclopédia das Ciências Filosóficas III, Filosofia do Espírito;

FH, Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal;

FR, Lecciones sobre la Filosofía de la Religión 2

HF I, Lecciones sobre la Historia de la Filosofía I;

HF III, Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III;

FD, Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito, Terceira Parte: Eticidade.

FD, Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito, A Sociedade Civil.

Sumário

Considerações introdutórias, 10

Capítulo I: O conceito de clássico e as condições de sua configuração, 33

- 1 Os deuses novos da religião e da arte belas, 34
- 1.1 A individualidade dos deuses gregos na configuração clássica do belo, 45
- 1.2 A Individualidade autônoma no estado universal do mundo heróico, 48
- 2 A bela liberdade grega: a *pólis* e a autonomia, 56
- 3 Experiência política grega : realização e dissolução da *verdadeira* arte, 62

Capítulo II: A arte e as formas, 70

- 1 A arte e o espírito, 70
- 1.1 A arte e as demais expressões do espírito, 74
- 2 Arte, espírito e “matéria sensível”, 81
- 2.1 A arte e a forma superior do espírito, 85
- 2.2 Arte e filosofia: signo e símbolo, 89
- 3 A arte, as formas e o sistema das artes, 98
- 4 Arte, intuição e representação, 116

Capítulo III: A vida prosaica do conceito, 125

- 1 O estado poético do mundo, 126
- 2 O estado da prosa, 131
- 2.1 A prosa do Estado: história e consciência prosaica, 135
- 3 História e liberdade, 140
- 3.1 Processo e duração, 143
- 4 A emergência da particularidade, 147
- 4.1 Trabalho e conceito, 149
- 4.2 Particularidade e prosa, 157

Considerações finais, 160

Bibliografia, 175

Considerações introdutórias

Não desconheço as vantagens que a estirpe de nossos dias, vista como uma unidade na balança da razão, pode afirmar em face das melhores dos tempos que nos precederam; mas é forçoso que ela empreenda a luta com fileiras cerradas, para que se meça o todo com o todo. Que indivíduo moderno apresentar-se-ia para lutar homem a homem, contra um ateniense pelo prêmio da humanidade?

Schiller, *A educação estética do homem*

I

O presente trabalho dissertativo tem por objetivo mostrar a concepção hegeliana sobre a experiência grega inserida no contexto da *pólis* ateniense. Atenho-me à abordagem feita do espírito do povo (*Volksgeist*) grego pelo Hegel da maturidade, focado especificamente nas *Lições sobre Estética (Vorlesungen über die Ästhetik)*. Sempre que necessário, para melhor esclarecer ou fazer a contraposição do estado universal do mundo (*allgemeine Weltzustand*) heróico grego em relação com o estado do mundo prosaico (*prosaich Weltzustand*), recorro a outros textos de maturidade do autor alemão. Essa contraposição permeia todos os capítulos da dissertação, na medida que o que se pretende acentuar aqui é a diferenciação entre o estado do mundo vindicado pela poesia e aquele que Hegel chama, na *Estética*, de atuais estados prosaicos (*Gegenwärtige prosaische Zustände*). É interessante, contudo, antes de entrarmos na fase madura e sistemática de Hegel, o próprio objetivo do presente trabalho, fazer aqui um pequeno regresso a algumas poucas obras de juventude¹ do autor para melhor delimitar o problema que guiou a presente dissertação e demarcar a especificidade da reflexão do Hegel maduro sobre o povo grego e, quando possível, as semelhanças entre as concepções dos dois períodos.

1 Os escritos utilizados nesta introdução se resumem aos manuscritos hegelianos de juventude das épocas de Berna e Frankfurt. Como se trata aqui de pôr em relação o Hegel não sistemático da juventude e o do sistema da maturidade, não serão utilizados textos de juventude do período de Jena, tampouco o conteúdo mesmo da *Fenomenologia do Espírito*, pois estes textos já demonstram um início de sistematização que é levado a cabo pelo autor alemão apenas com o sistema propriamente dito.

O jovem Hegel recorre à Grécia a partir das questões de seu presente. Trata-se aí de pensar, como também se dará na maturidade, o problema da *liberdade do homem moderno*, em meio à fragmentação experimentada por este e à ausência de liberdade na Alemanha do final do século XVIII. A Alemanha era um império essencialmente agrário dividido em ducados, nos quais a nobreza e a ordem feudal ainda ditavam as normas. A Revolução Francesa ecoava no peito e nas mentes dos jovens intelectuais alemães como aquela que conseguira romper com os moldes feudais dominantes. Mesmo que depois alguns daqueles jovens rompam com os ideais da Revolução Francesa (Schiller, Goethe e o próprio Hegel rompem fundamentalmente com o jacobinismo), esta foi o grande marco para toda a Europa da época, quiçá o grande acontecimento que, juntamente com a Reforma protestante, marca o início da modernidade.² É com este “espírito revolucionário”, portanto, que Hegel e outros autores alemães de sua época interpelam o seu presente. Devido ao atraso da Alemanha, à ausência de um sentimento nacional produzido pela divisão do país em pequenos ducados, às precárias condições materiais para a efetivação de uma revolução, a exemplo de seus vizinhos franceses, tais autores permaneceram apenas na esfera do pensamento; contudo esperançosos de que pudessem preparar o espírito de seu povo para um futuro rompimento com o regime absolutista. Hegel reconhece em seu tempo o papel determinante dos filósofos: o de tirar a carapuça do presente, pela qual se encontra escondido em seus meandros o ideal de liberdade. Para tanto, o esforço crítico-teórico estava ligado, no pensamento de Hegel, à crítica prática do presente, sendo este esforço

2 Lembra-nos Lukács que para Hegel, até a *Fenomenologia do Espírito*, o grande marco que separa a modernidade da época precedente, a medieval, é o período da Revolução Francesa, mais precisamente a roupagem de que posteriormente vestiu-se a revolução na figura de Napoleão. Hegel via, neste período, no Estado napoleônico o “Estado ideal”, no qual os ideais e concepções burguesas substituíam gradativamente as relações servis do antigo regime feudal. Assim nos diz Hegel: “[...] não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época [...] o espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício do seu mundo anterior [...] esse desmoronar-se gradual, que não alterava a fisionomia do todo, é interrompido pelo sol nascente, que revela num clarão a imagem do mundo novo”. Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*, parte I, tr. br. Paulo Meneses, Petrópolis, Editora Vozes, 1992, p. 26. Nos seus escritos, inclusive os cursos, posteriores à *Fenomenologia do Espírito*, Hegel concebe a Reforma como o acontecimento limite da modernidade. “[...] devemos considerar a Reforma como tal, o sol que segue à aurora do final da Idade Média e que tudo ilumina [...]”. Idem, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, 4ª edição, tr. esp. José Gaos, Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 657. Para melhor esclarecer a questão do limite do período medieval para a modernidade devemos ter em mente que, para Hegel, o corte e a ruptura com a experiência do homem da Idade Média ou, se preferir, com o mundo medieval, não acontece a partir de um ou dois acontecimentos isolados, mas ao contrário é, antes, um processo longo, no interior do próprio mundo medieval, de perecimento e desaparecimento daquela experiência que se dissolve gradativamente à medida da ascensão da sociedade civil burguesa.

uma espécie de revelador da verdade que, por conseguinte, faria sentir ao povo a força de um ideal da totalidade do homem; assim: “com a difusão das idéias sobre como devem ser as coisas desaparecerá a indolência com que a gente passiva o toma sempre tudo como é”.³ Na mesma carta a Schelling permanece Hegel afirmando o papel crucial da negação filosófica do presente, pois tal crítica “é uma prova de que desaparece o nimbo das cabeças dos opressores e deuses dessa terra”.⁴ A tarefa da filosofia de pôr à vista a causa do desfalecimento moral do homem corroboraria para a construção de uma prática revolucionária que resgatasse a dignidade perdida do homem e o povo “em vez de exigir seus direitos pisoteados, o tomar [ia] por si mesmo”.⁵

No escrito de juventude intitulado *A Constituição Alemã*, da época de Frankfurt, Hegel descreve a causa da precariedade da constituição do império alemão. A divisão do império, no qual reinavam poucas famílias que concentravam em suas mãos as riquezas e que por isso mantinham o domínio, é apresentado por Hegel como a principal debilidade da constituição, pois “enquanto que na constituição todo poder político e direito do indivíduo deriva do *todo*, na Alemanha cada membro se deve seu poder político *a si mesmo* (como parte de sua família ou estamento)”.⁶ Já nesta época Hegel consegue transpor para conceitos filosóficos o contexto histórico social, pois percebe a dialética do universal e do particular, que se configurava na Revolução Francesa na contraposição entre regime feudal e a classe burguesa. O peso econômico da burguesia não condizia com o status político ocupado por esta, ou seja, a burguesia possuía grande poder econômico e permanecia, contudo, à margem das decisões políticas.⁷ Para o Hegel de Frankfurt, segundo Lukács, a finalidade da revolução era a de “criar um ordenamento estatal que corresponda às relações

3 Idem, *Escritos de Juventud*, Carta de Hegel a Schelling de 16 de abril de 1795, tr. mex. Zoltan Szankai e José Maria Ripalda, Cidade do México, Fondo de Cultura Económico, p. 61.

4 Idibid.

5 Idibid.

6 Ibid, p. 389, grifo nosso. Vários comentadores de Hegel concebem o período de Frankfurt como um período determinante para a construção futura de sua filosofia. Sobre O Espírito do Cristianismo e seu Destino, por exemplo, nos diz Bloch: “aqui adquiriu Hegel a maestria especificamente dialética de seus escritos seguintes [...]”. Bloch, Ernst. *Sujeto-Objeto, El Pensamento de Hegel*, tr. mex. Wenceslau Rocés, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 49. Ainda sobre esse período nos diz Bourgeois: “da crise de Frankfurt vai nascer a filosofia propriamente dita de Hegel”. Bourgeois, Bernard. *O pensamento Político de Hegel*, tr. br. Paulo Neves da Silva, São Leopoldo-RS, Editora Unisinos, p. 55.

7 Cf. Lukács, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*, tr. br. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 38.

sociais reais”.⁸ O antigo regime nutria a falsa ilusão de que representava os direitos de todos, o *universal*; todavia esse regime servia apenas aos interesses da parte dominante, aos seus próprios interesses *particulares*. “Para Hegel”, nos diz Lukács, “na dinâmica histórica da revolução, manifesta-se um quadro no qual um sistema socialmente sobrevivente exerce uma verdadeira e real tirania que é desonrosa para todo o povo [o universal torna-se particular]. A classe revolucionária, a burguesia, o terceiro estado, ao contrário, representa na revolução o progresso social, bem como os interesses das outras classes [o particular torna-se universal]”.⁹

A Revolução Francesa, como dito, produziu no sentimento dos jovens intelectuais alemães uma centelha de esperança rumo à realização do ideal de liberdade na atrasada Alemanha. A revolução significou, para o jovem Hegel, discípulo de Hölderlin em Tübingen, a possibilidade real de restauração¹⁰ de um ideal de liberdade nos moldes da *pólis* grega, a restauração da totalidade da experiência do homem, no qual a natureza e o espírito viviam em harmonia.¹¹ É interessante notar, como nos lembra Bourgeois, que a restauração do ideal de liberdade grega não tem um aspecto *puramente* religioso, tampouco *somente* político, pois o restabelecimento de tal liberdade se dá, no pensamento do jovem

8 Ibid.

9 Ibid, p. 39.

10 O termo restauração, conforme a nota 18, infra, contém já para o Hegel da juventude um caráter que comporta a irreversibilidade do tempo e do desaparecimento da *pólis*, não sendo assim puramente nostálgico, mas contendo também a conotação de um progresso configurado na idéia de um terceiro momento da história.

11 Hegel, em Stuttgart, escreve uma pequena dissertação intitulada *Über einige charakteristische Unterschiede de alten Dichter*, na qual ele descreve a oposição entre o poeta grego e o moderno. Não obstante partir da oposição poética dos dois períodos, Hegel não se restringe somente a confrontar os dois estilos literários. Tal escrito, segundo Jacques Taminiaux, já se apresenta aqui como “une certaine anticipation de quelques thèmes centraux de son esthétique future”. O ponto de partida é mais precisamente histórico-social, conteudístico, do que genuinamente artístico ou puramente formal. A linguagem poética está em unidade com a vida social daquele povo, pois todos os gregos, cuja Paidéia era baseada na poesia homérica, conheciam e recitavam os poemas do mestre; a natureza se apresentava, entre eles, como ela é e o homem está em unidade com ela, pois toda experiência deste se mostra envolvida com a natureza (pensemos na constituição, na consulta ao oráculo, nos jogos olímpicos). A poesia grega se desenvolve no reino da presença, ou seja, todas as coisas são fielmente expressas tais como aparecem para o poeta e todos os outros homens “compreendem” esta linguagem poética por sua vida participar igualmente daquela expressão. Para o poeta moderno, ao contrário, a vida se mostra separada da natureza, pois o homem está cindido e a natureza surge para ele como o outro; a natureza não faz mais parte da vida da comunidade como expressão da vida coletiva dos homens, mas ao contrário, ela é analisada, dividida, separada e a manifestação poética aparece na forma de signo, pois o poeta elabora uma imagem da natureza que se mostra para os homens separada da comunidade, ou seja, o poeta moderno representa poeticamente todas as coisas, portanto, elas deixam de ser o próprio “isso” e passam a ser apenas signo que não alude diretamente à coisa mesma. Os homens não “compreendem” imediatamente esta expressão poética, pois ela se mostra diferente e separada da experiência mesma. Cf. Taminiaux, Jacques. *La Nostalgie de la Grece a L'Aube de L'Idealisme Allemand*, Paris, Martinus Nijhoff, La Haye, 1967, p. 1 et seq.

Hegel, já de maneira totalizadora¹². Desse modo podemos dizer que a liberdade que o autor alemão pretendia restabelecer segundo o ideal da *pólis*, nesse período de juventude, é tanto política quanto religiosa, no sentido de que, como veremos, a religião é concebida então como mediadora e formadora do espírito do povo para a realização do ideal de liberdade política. Uma esfera não elimina a outra, mas antes elas se complementam para a realização da unidade perdida do homem. É desse modo que para o jovem Hegel a crítica da religião positiva¹³ e a construção de um espírito do povo mediado pela religião – a vindicação da figura de Cristo contra o cristianismo positivo – se apresentam como o *motor* para a efetivação da libertação política¹⁴. Como nos diz Habermas, falando sobre este período da produção hegeliana: “Para a conciliação fatídica da modernidade em degradação Hegel pressupõe uma totalidade ética que não germinou do solo da modernidade, mas que é *retirada* do passado idealizado da comunidade cristã primitiva e da polis grega”.¹⁵

Uma das maiores revoluções na história da humanidade é, já para o jovem Hegel, aquela na qual a religião cristã substitui a religião pagã do povo grego. A religião cristã, que esse caracteriza como religião positiva, não surgiu como um deus *ex-machina*,

12 Cf. Bourgeois, op. cit., p. 42.

13 No tocante ao conceito de positivo no jovem Hegel, Habermas nos descreve didaticamente a que o autor alemão se refere ao recorrer a essa problematização conceitual. É positivamente que se apresenta a eticidade do homem moderno: “prescrições segundo as quais os crentes devem poder obter a graça de Deus por meio de obras em vez de pelo agir moral; positiva é a esperança de uma indenização no além, positivo é o alheamento de uma doutrina concentrada nas mãos de alguns da vida e da propriedade de todos; positivo é o apartamento do saber dos sacerdotes das crenças fetichistas das massas, e o desvio que só pode conduzir à eticidade por intermédio da autoridade e dos atos milagrosos de uma pessoa; positivas são as asseverações e ameaças que visam a mera legalidade do agir; positivas são, por fim e antes de mais, a separação da religião privada da vida pública”. Habermas, Jüngen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, tr. port. vários, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 35. Por sua vez, Lukács nos lembra da importância do conceito de positividade no desenvolvimento de sua filosofia futura, pois este conceito aparece, segundo o autor húngaro, como predecessor de “conceitos centrais” da posterior filosofia sistemática de Hegel, a saber: “alienação e estranhamento”. Cf. Habermas, op. cit., p. 40 et. seq., no que se refere às modificações da aplicação deste conceito no jovem Hegel.

14 Hegel compreende, a partir da leitura de Rousseau, que todos os Estados têm por sua base a religião. Esta se apresenta como o elemento que possibilita ou não a unidade social. Não obstante uma leitura diferente dos gregos – a superioridade espartana em face da ateniense – Rousseau concebe no Contrato que o cristianismo foi quem por vez primeira separou o Estado da religião, o indivíduo do todo, pois estabeleceu um mundo celeste separado do terrestre. A influência do pensamento de Rousseau sobre o jovem Hegel fica clara neste ponto, pois a procura do autor alemão de um meio religioso que devolva a unidade política vai ao encontro da crítica Rousseauiana do cristianismo associado ao despotismo. O estabelecimento de uma religião que não fosse calcada em dogmas religiosos, mas na legislação do Estado – que em Rousseau não se encontra separada do indivíduo já que se assenta na vontade geral, cuja presença comum em todos os indivíduos a põe como a fonte mesma da autoridade do Estado – aparece como fundamental para manter a unidade social. Cf. Rousseau, J.-J. *Do Contrato Social*. In Pensadores, tr. br. Lourdes Santos Machado, São Paulo, Abril Cultural, p. 148 et. seq.

15 Habermas, op. cit., p. 39.

mas ao contrário, o espírito da época estava em consonância com o surgimento desta religião transcendente, pois tal revolução “se efetua diretamente no mundo espiritual; por isso suas causas têm que estar – de uma maneira imediata também – no espírito da época”.¹⁶ A unidade da liberdade do povo grego está assim intimamente ligada à sua religião, do mesmo modo que a arte e as outras modalidades da vida expressam o mesmo espírito desta liberdade; a liberdade política está em plena identidade com a arte e a religião popular, pois estas possibilitaram aos gregos a formação do espírito do povo. É interessante salientar, nesta altura da exposição de Hegel na *Positividade da Religião Cristã* (*Die Positivität der christlichen Religion*), que ele já anuncia aí aquilo mesmo que vai ser pressuposto, na maturidade, para a realização do clássico e para a sua configuração artística, a saber, que os deuses, na experiência grega, subordinaram a natureza ao aspecto espiritual que aparece na *Estética*, na arte clássica, como a luta e vitória dos deuses novos sobre os deuses ctônicos. Nesse sentido nos diz o autor da *Positividade* que os “deuses [gregos] reinavam sobre o reino da natureza e sobre todas as coisas que podiam trazer sofrimento ou alegria aos homens”.¹⁷ Todas as paixões humanas eram atribuições do divino que se mostrava como o motor das ações individuais, seja por meio dos oráculos, por sinais exteriores nas entranhas dos animais ou ainda como ordem direta – como aparece na *Orestéia* de Ésquilo quando o deus Apolo ordena a Orestes a vingança da morte do pai –, tal como posteriormente, no sistema, caracterizará Hegel, na *Heroenzeit*, o personagem do herói, configurado pela épica e a tragédia, movido por este mesmo substancial ético divino. Vemos assim, o autor alemão, neste escrito de juventude, identificar o cidadão grego com os heróis de uma das “das obras de arte mais sublimes, mais primorosas sob todos os aspectos de todas as épocas”¹⁸, a *Antígona*. Assim como no herói trágico a liberdade do agir está dentro do seu peito como *pathos*, para o cidadão da *pólis* “sua vontade era livre, obedecia suas próprias leis; não conhecia mandamentos divinos ou, quando chamavam mandamentos divino à lei moral, este não lhes era dado em nenhuma parte nem em nenhum

16 EJ, *La Positividad*, p. 149. A substituição da religião pagã pela cristã é uma daquelas revoluções incríveis por cujas causas o historiador pensante tem que se preocupar. As grandes revoluções visíveis vêm precedidas de uma revolução silenciosa e secreta no espírito da época, revolução que é invisível para muitos olhos e é especialmente difícil de ser observada pelos contemporâneos, por vez que árduo compreendê-la e caracterizá-la. O desconhecimento desta revolução dentro do mundo espiritual faz com que os homens se assombrem em face do resultado”. *Idibid.*

17 *Ibid.*, p. 151.

18 Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética II*, tr. br. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo, EDUSP, 2000, p. 194.

texto, senão que os regia invisivelmente (Antígona)".¹⁹ A liberdade permeava toda a existência daquele povo porque assim como a deusa Atenas era a deusa que se festejava nos cultos públicos, ela era igualmente a própria cidade, ou seja, o culto à escultura da deusa era igualmente culto ao Estado. "A Idéia de sua pátria", nos diz Hegel, "de seu Estado era a realidade invisível, pela qual (o indivíduo) trabalhava e que lhe movia ao esforço; ela era para ele o fim último do mundo ou o fim último de seu mundo".²⁰ Entre os gregos o homem era, ele mesmo, o Estado, assim como sua vida mais íntima não estava separada da sua atuação enquanto cidadão da pólis. É desse modo que as leis podiam ser dadas pelos próprios cidadãos, pois a individualidade não havia se separado do todo, mas ao contrário o fim último permanecia sendo o todo, o Estado. O espírito da época no surgimento da religião cristã já havia se transformado, a riqueza adquirida com os despojos das guerras, o luxo em demasia e "a glória militar que logrou dominar e influenciar muitos homens" criou uma hierarquização social explícita, uma aristocracia que reivindicou o poder para si que lhe foi dado livremente pelo povo, pois este pensava que "podia resgatá-lo ao primeiro acesso de mau humor".²¹ Contudo, aqueles que estavam no poder, permaneceram no poder pela violência, ou seja, como nos diz Rousseau, transfiguraram sua violência em direito e a obediência em dever e assim o povo perdeu definitivamente o seu direito e a liberdade de estabelecer suas leis e reger suas próprias vidas. Ali aparece o solo histórico propício para a difusão da "boa nova", o cristianismo, pois os homens se encontram despojados de sua liberdade, cabendo-lhes apenas o direito à propriedade assegurada pelo Estado, ou seja, o que outrora, na experiência da *pólis* grega, se apresentava como sendo o fim último da ação individual, o Estado, aparece aqui, na decadência espiritual romana, apenas como meio para manter e resguardar a propriedade individual. O homem não mais dedica sua existência ao bem do universal, ao contrário, cada homem apenas está interessado em si mesmo, traduzido na propriedade particular. Outrora, na Grécia, os homens lutavam pelo Estado, pois lutando pelo todo estavam lutando por si próprios, já que havia a unidade entre o indivíduo e o absoluto, o Estado. Na Roma decadente, ao contrário, os homens já não viam o Estado como absoluto, pois este se tornara outro que não o próprio homem. Este aparece separado de um fim último duradouro e terreno; para tanto, projetada na religião cristã sua

19 EJ, *La Positividad*, p. 151.

20 *Idibd.*

21 *Ibid*, pp. 151-2. Cf. Bourgeois, *op. cit.*, pp. 45-6.

absolutidade. Deste modo surge o Deus transcendente que se encontra além do indivíduo; a vida torna-se então fragmentada, pois já não há reconhecimento do sujeito moral que age e rege sua própria vida, muitos menos de uma existência jovial e alegre regada às festas públicas para celebrar o próprio homem na divindade, mas ao contrário, a vida se transformou em súplica, em alienação do sujeito moral e na promessa futura da vinda do reino do Messias. “A revelação cristã”, comenta Bourgeois, “não passa de uma revelação do homem: o romano privado de toda liberdade só podia ter por deus um Deus-Objeto, exterior e superior a ele, um Mestre; sua religião não podia ser senão uma religião que impunha verdades e virtudes a um homem tão degradado e consciente de sua degradação que ele só podia recebê-la de uma *autoridade*, de uma religião positiva”.²²

O jovem Hegel ao descrever essa “genealogia da a-moral” quer constatar que o seu presente vive a mesma alienação do sujeito moral, ou seja, a mesma fé positiva imposta por uma autoridade além e exterior ao sujeito, que noutra tempo viveu o povo helênico em sua decadência; desse modo nos diz Habermas “[...] o jovem Hegel explica as relações vitais coaguladas em positividade colocando a sua contemporaneidade em correspondência com a época do declínio do helenismo”.²³ Para a restauração do ideal grego de liberdade política é necessário, conforme o jovem Hegel, fazer a crítica da religião positiva, crítica esta intimamente ligada à do despotismo absolutista de sua época, posto que a primeira, ao trazer em sua doutrina a idéia de um Absoluto transcendente facilitou a legitimação do despotismo político, pois a moralidade, que outrora, na experiência grega, estava centrada no próprio homem, enquanto *areté*²⁴, passa para algo que está além dele. A esfera celeste exprimia assim a própria alienação do homem na esfera terrestre, de tal modo que ele se transformara passivamente tanto em escravo político quanto religioso. “Religião e política”, diz-nos Hegel, “realizaram de comum acordo; aquela ensinou o que queria o despotismo: o

22 Bourgeois, op. cit., p. 47.

23 Habermas, op. cit., p. 39.

24 No Hegel da maturidade permanece esta diferenciação, que germina da época da juventude na esteira de Montesquieu, entre a virtude grega e a romana, todavia será mais claramente desenvolvida apenas no sistema. Na Estética ele faz a diferença entre a virtude da idade dos heróis, traduzida em *areté* e a *virtus* romana. Na primeira a autonomia do herói está em unidade imediata com a substancialidade ética na medida que as ações têm como fonte a autonomia mesma do herói que assume aquilo que é justo como o seu, pois para o herói a lei e a justiça brotam do seu querer individual. Enquanto na *virtus* romana a subjetividade abstrata, resumida ao direito à propriedade, renuncia a si mesma em favor do Estado, da substancialidade ética, que se encontra apartado do querer do indivíduo. Cf. Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, vol. I, tr. br. Marco Aurélio Werle, 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 194 - 195.

desprezo da espécie humana e sua incapacidade em realizar um bem qualquer, de ser algo por si mesmo”.²⁵

O resgate do ideal de liberdade perdido com a aurora do cristianismo somente seria possível, para o jovem Hegel, na medida que o cristianismo positivo fosse dissolvido e substituído por uma religião que outorgasse novamente os direitos do homem, direitos imanentes a ele mesmo. Esse caminho da negação teórica da religião positiva efetuado por Hegel se apresenta *apenas* como ponto de partida, como primeiro momento de uma negação totalizadora que pretende abranger, por assim dizer, tanto o religioso como o político-moral no intuito de *restabelecer a liberdade perdida* do mundo grego: a unidade entre política e religião, entre o indivíduo e o Estado²⁶. Neste sentido “a crítica da religião tem”, como nos diz Bourgeois, “uma dupla significação: ela é uma manifestação da ‘re-politização’ do homem e um estímulo – indireto – da ação estritamente política cuja realização será o momento crucial dessa restauração da *pólis*”.²⁷ Fica claro para o leitor de Bourgeois que para o jovem Hegel não se separam religião e política. O autor francês destaca, contudo, que o aspecto religioso caracterizava-se como a perseguição de um *meio* eficaz para atingir o *fim político*. Foi esta a grande tarefa da esfera religiosa no período de juventude de Hegel – pelo menos até Frankfurt –, pois o *fim* estava bastante determinado e fixo: o restabelecimento do ideal de *liberdade* da *pólis*, a restauração do “estar-em-si-mesmo” espoliado pelo espírito romano decadente, impresso e facilitado pelo cristianismo, que no tempo de Hegel se apresentava ainda com a mesma moldura, porém com “conteúdos” diferentes: o absolutismo, na esfera política e a ortodoxia protestante, na religiosa. “Os ‘escritos teológicos da juventude’ permanecerão em Frankfurt o que eles eram em Tübingen e em Berna, *escritos teológico-políticos, escritos teológicos com destinação política*”.²⁸

25 EJ, p. 61.

26 Cf. Bourgeois, op. cit., p. 48

27 Idibd.

28 Ibid, p. 55.

II

A valoração positiva da política dada pelo jovem Hegel ao povo grego pode se apresentar como o corte fundamental da concepção hegeliana juvenil acerca do povo grego em relação à madura. Ora, se Bourgeois nos fala de um jovem filósofo restaurador do ideal de liberdade do período clássico é interessante notar que tal restauração se apresenta, por assim dizer, como uma solução rumo ao futuro, se assim desejar, uma solução *progressista*.²⁹ A perda de sentido do homem moderno, a bipolaridade entre sentimento e razão, religião e política, indivíduo e Estado produz o sentimento nostálgico daquilo que foi perdido, a unidade livre vivida pelo homem da cidade antiga.³⁰ No primeiro momento parece haver contradição entre o “espírito revolucionário” do jovem Hegel que parte do presente marcado pela Revolução Francesa e a tentativa de restauração do ideal da *pólis* antiga. Ora, ao falar de restauração do ideal de liberdade da *pólis* não se pretende aqui aproximar Hegel, nesse contexto juvenil, dos românticos do século XVIII, mas ao contrário, estaria ele mais unido ao juramento feito no seminário de Tübingen junto aos amigos Schelling e Hölderlin. Os românticos se distanciavam destes amigos, para ser breve, no tocante ao tema e à posição ideológica, pois, como nos lembra Lukács, os primeiros

29 O uso da palavra progresso neste contexto é para delimitar, ou melhor, separar o jovem Hegel da concepção romântica tão cara a esta época e de cuja influência o próprio Hegel não escapou inteiramente. Para ele trata-se, contudo, ao falar em restauração, de um terceiro período da história e porque não dizer, de um vir-a-ser histórico – sendo o primeiro período a Grécia e a Roma republicana e o segundo período o do cristianismo, com o qual ele justamente pretende romper para restaurar progressivamente o ideal de liberdade perdido da *pólis* e da república. “A entrada no terceiro período da história” conota assim uma idéia de progresso que por mais que reivindique o restabelecimento do ideal de liberdade grego, como concebe Bourgeois, está no curso de um novo e vindouro período da história. Cf. Bourgeois, op. cit., p. 48.

30 É importante salientar que tais contradições antes de se darem no âmbito da discussão meramente formal, como oposição entre duas proposições, se apresentam no seio mesmo da experiência moderna. O jovem Hegel, Hölderlin e Schiller, para citar apenas esses três, compreenderam, à medida das suas condições materiais para tal, as contradições pertencentes à sociedade moderna. “Divorciaram-se o Estado e a igreja”, nos diz Schiller a respeito da sociedade moderna, “as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência”. Schiller, F. *A Educação Estética do Homem*, tr. br. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, pp. 41-2. No “romance de formação” de Hölderlin, a personagem Hipérion, ao retornar à Alemanha não consegue encontrar – a exemplo de Diógenes que procurara em vão, com sua lanterna – sequer um homem. Assim escreve Hipérion a Belarmino: “[...] não consigo imaginar um povo tão dilacerado como os alemães. Você vê artesãos, mas não homens; pensadores, mas não homens; sacerdotes, mas não homens, senhores e servos, jovens e pessoas sérias, mas não homens [...]”. Hölderlin. *Hipérion ou O Eremita na Grécia*, tr. br. Erlon José Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, pp. 159-160.

proclamavam de fato uma *restauração* da Idade Média e clamavam solenemente em favor da economia mercantil absolutista, enquanto Hölderlin e Hegel estão atados ao *ideal de liberdade* grega e são politicamente a favor do ideal revolucionário francês.³¹ Os três amigos, em decorrência da queda da Bastilha em 1789, plantaram a árvore da liberdade e dançaram em volta, esperançosos com a chegada de um novo e determinante momento na vida dos alemães e na história da Europa: a realização de um ideal de liberdade republicano.³² Hölderlin, assim como o jovem Hegel, pensava na realização do ideal de liberdade e felicidade gregas que passaria primeiramente por uma ruptura da religião vigente e pela implementação de uma outra religião, capaz de mediar a união do Estado com o indivíduo, do espírito com a natureza. Dito de outro modo, uma nova religião capaz de manter a unidade social cindida no seu presente e corroborada pelo cristianismo que separara Estado e religião, reino terrestre e reino celeste. O *Programa* de juventude “transmitido na caligrafia de Hegel e que reflete a convicção coletiva”³³ dos três amigos demonstra tal preocupação com o estabelecimento de uma nova religião capaz de unificar a liberdade multifacetada do homem moderno, uma religião que igualmente desperte interesse no povo e nos filósofos e que promova a unidade do indivíduo e do Estado, da razão e do sensível. A religião, tal como aparece no *Primeiro Programa*, seria figurada esteticamente como uma filosofia mitológica que converteria o sensível em racional e o

31 Cf. Lukács, Georg. *Goethe e su Época*, tr. cast. Manuel Sacristán, Barcelona-México D. F., Ediciones Grijalbo S. A., 1968, pp. 229-230.

32 O ideal de liberdade republicano que permeia o pensamento de Hegel e seus amigos do clube revolucionário é, “inicialmente impreciso”, pois esse ideal de liberdade da cidade antiga abrange a Roma republicana e a *pólis* grega, “mas é sobretudo”, como nos afirma Bourgeois, “a imagem da Grécia que freqüenta o espírito do jovem Hegel [...] o ideal grego é assim a encarnação da felicidade, da liberdade e da beleza [...]”. op. cit., p. 36. Segundo Bourgeois “Hegel festejou todos os anos a tomada da Bastilha”, p. 39. Para citar apenas uma passagem da Positividade, na qual o Hegel da juventude deixa claro esta imprecisão da separação da liberdade grega e romana, desse modo nos diz o autor: “Os gregos e os romanos se sentiram satisfeitos com estes deuses imperfeitos, dotados com as debilidades dos homens, posto que tinham o eterno, o autônomo em seu próprio peito. Podiam suportar que no teatro se burlassem de seus deuses, já que o que era sagrado nestes não se podia alcançar com a burla. Um escravo em Plauto (sic) podia dizer: Si simmus Jupiter hoc facit, ego homuncio idem non facerem? (...)”. EJ, *La Positividad*, p. 153. Apenas no Hegel da maturidade essa diferenciação, entre a liberdade grega e romana, está posta de maneira determinada e desenvolvida. Na Estética o mundo romano surge posteriormente à dissolução do espírito da liberdade clássica e o sátiro Plauto pertence exclusivamente ao mundo romano “da lei morta”, onde a sátira ocupa o seu mais autêntico solo. Numa perspectiva oposta à leitura juvenil do mundo romano nos diz o Hegel sistemático que na arte nada de autônomo e livre foi feito pelos romanos, mas ao contrário, “os romanos tomaram dos gregos e aprenderam com eles a escultura e a pintura, a poesia épica, lírica e dramática”. Mesmo as sátiras de Plauto “foram tomadas dos gregos e foram mais uma questão de imitação do que de produção autônoma”. Estética II, p. 246.

33 Habermas, op. cit., p. 40 Trata-se do *Primeiro Programa de um Sistema do Idealismo Alemão*, cf. página citada e a respectiva nota bibliográfica para a discussão sobre a autoria do texto.

racional em sensível, ou seja, aproximaria os filósofos, que se mostravam presos exclusivamente ao reino da razão, do sensível, assim como, igualmente, possibilitaria a unidade do povo com o racional. Esta figuração estético-religiosa, desse modo, seria o que permitiria aos indivíduos desatar os laços subservientes de uma autoridade exterior a si na medida que “[...] a formação igual de todas as forças, tanto das forças do indivíduo [mesmo] como das de todos os indivíduos” fará desaparecer qualquer *escravidão hierárquica*, pois “reinará a liberdade e a igualdade universal de todos os espíritos”.³⁴

Aqui aparece então a arte como o meio-termo fundamental capaz de dar unidade frente à fragmentação do homem moderno e é assim que ela se liga à valorização deste período da produção de Hegel da experiência grega.³⁵ Contudo, o distanciamento

34 Hegel, EJ, *Primeiro Programa de um Sistema do Idealismo Alemão*, p. 220. É nítida a influência das Cartas sobre a Educação Estética do Homem no pensamento dos três companheiros. Schiller concebe a arte como mediação entre o indivíduo sensível e o indivíduo absoluto, pois a arte aparece como uma esfera formadora do homem que possibilita a unidade entre o indivíduo provido de sentimento e o indivíduo racional. O indivíduo que sente tem em si mesmo uma disposição para o indivíduo absoluto, para o homem racional que é representado pelo Estado. A arte aparece desse modo como a mediação que permite a passagem do homem do Estado natural para o Estado da verdadeira liberdade política, pois segundo Schiller “[...] para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Op. cit., p. 26.

35 A influência de Winckelmann sobre os autores alemães desta época, inclusive sobre Hegel, é determinante. Winckelmann é o autor que resgata, na Alemanha, a querela entre os antigos e os modernos iniciada na Europa desde o século precedente. Contudo, o esteta alemão resgata tal querela com uma originalidade sem precedentes na história da arte. Ele dissocia a arte grega da latina, pois antes dele os gregos permaneciam atados à concepção dada pelos latinos sobre eles, ou seja, apenas se conhecia a arte dos gregos através dos romanos. Winckelmann, ao contrário, separa uma da outra e busca no seio mesmo da cultura grega a sua especificidade artística. A nostalgia artística de Winckelmann em relação aos gregos é da mesma espécie daquela que ecoa no coração do jovem Hegel com relação à polis grega. Enquanto Winckelmann se vincula ao estudo do aspecto artístico do povo grego – mesmo que esteja implícita nos seus escritos a crítica do cristianismo e do homem moderno –, o jovem Hegel se prende à unidade política da *pólis* grega. Um segue o caminho artístico e o outro, por assim dizer, político. Contudo, o que um reivindica na esfera artística me parece semelhante ao que o outro faz na esfera política. Na famosa frase de Winckelmann: “o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”, o que aparece à primeira vista, como nos lembra Bornheim, é a contradição de imitar o inimitável. Todavia, com a proposta da imitação não se trata para Winckelmann de uma mera cópia da arte grega, senão de seguir o caminho percorrido pelos gregos no fazer artístico; ou caso se prefira, para que o artista moderno se torne inimitável como os gregos, é necessário apreender e captar o espírito artístico destes, ou seja, é necessário ao artista moderno estar em unidade consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, pois é apenas por meio deste “retorno” à unidade do homem e da vida gregas que o artista moderno é capaz de apreender o ideal de beleza e assim, na prosa da modernidade, se tornar inimitável. Assim como o jovem Hegel reivindica a unidade do homem da *pólis* grega para restabelecer, no seu presente, a unidade política perdida, Winckelmann deixa subentendido igualmente que no fazer artístico é necessário o restabelecimento da unidade do homem e da experiência gregas para que o artista moderno se torne ele mesmo um outro que não o artista grego. No jovem Hegel, como em Winckelmann, vemos desse modo que o “retorno” ao ideal grego visa algo outro que não a mera imitação dos gregos. Ao contrário, por meio do resgate do ideal de liberdade e unidade da experiência do homem grego visa a que o artista, a arte e a experiência modernos se apresentem como um outro momento. Cf. nota 10, supra. Cf. também, Estudo introdutório de Bornheim, Gerd A. In Winckelmann, *Reflexões sobre a Arte Antiga*, tr. br. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Porto Alegre, Movimento, 1975.

deste Hegel juvenil em relação ao da maturidade aqui deve ser apontado claramente, pois é ele o objeto central deste trabalho dissertativo. Tal distanciamento será caracterizado pela re-significação que Hegel dará ao povo grego. Isto parece se dá na re-significação feita por Hegel sobre a própria modernidade, a partir da compreensão da economia política, que modificará o discurso dialético do universal e do particular, da subjetividade e da objetividade ou se se preferir da forma e do conteúdo, concebendo também um outro lugar à experiência do povo grego, sob o olhar da relação *sistemática* entre estes conceitos. Hegel concebe, na maturidade, a *particularidade* (*Besonderheit*) como o princípio da sociedade moderna (*bürgerliche Gesellschaft*)³⁶ e modifica, desse modo, a dicotomia, mantida pelo entendimento (*Verstand*) e pelo próprio Hegel da juventude, entre particular e universal, para uma compreensão dialético-especulativa, na qual a categoria da *particularidade* é agora entendida como *mediação* (*Vermittlung*). Enquanto os teóricos modernos, conforme pensa o autor alemão – sejam os teóricos do Estado ou os filósofos da teoria do conhecimento – permanecem na bipolaridade, ele, ao contrário, encontra na estruturação da incipiente sociedade burguesa a pedra de toque que faltava para a solução da dicotomia. As famosas teorias do Estado moderno – Hobbes, Locke, etc – continuavam sendo, conforme Hegel, uma tentativa vã de concepção da unidade entre os singulares e o universal, entre os indivíduos e o Estado, pois se limitavam à mera justaposição das vontades singulares numa reconciliação formal e exterior, o Estado contratual.³⁷ A filosofia kantiana também, segundo Hegel, não consegue se desvencilhar desta dicotomia, mas antes a afirma na medida que o particular é justaposto a um universal a priori sem conceber um meio termo para tanto, todavia Hegel reconhece na terceira crítica um passo importante rumo a solução da dicotomia.³⁸ A relação dialética entre universal, particular e singular permeará toda a

36 Cf. Hegel, G. W. F. *Filosofia do Direito*, A Sociedade Civil, tr. br. Marcos Lutz Müller, Campinas, IFCH/UNICAMP, 2000, adendo § 182 et seq.

37 “Se o Estado é representado como uma unidade de pessoas diversas, como uma unidade que é somente ser-em-comum (*Gemeinschaft*), então só se visa com isso a determinação da sociedade civil. Muitos teóricos modernos do Estado não puderam alcançar nenhuma outra maneira de ver o Estado”. *Idibid.*

38 O trânsito realizado pela faculdade de julgar, do entendimento à razão, ou do saber teórico ao saber prático pelo técnico é que vai selar a classificação, por Kant, do juízo estético como meio termo. O tratamento que Kant dá na sua Crítica da Faculdade de Julgar às artes de um modo geral, reivindica aí uma universalidade para o tratamento do belo, caso que lhe aparece exatamente como o do juiz que não possui a regra universal à qual é possível referir o caso particular. Se o trânsito entre as duas faculdades é dado pelo meio-termo da arte enquanto técnica é desse modo que a faculdade do gosto está analogamente relacionada ao meio termo das faculdades gerais da alma, classificadas, por Kant, em entendimento, prazer ou desprazer e desejar. Ora, o juízo do gosto está diretamente relacionado ao sentimento de prazer que, por sua vez, tem seu princípio

filosofia sistemática de Hegel e é ela que permitirá a re-significação do lugar da Grécia nos escritos de maturidade. Na *Filosofia do Direito* Hegel relega à esfera da *particularidade* o momento dos particulares livres, da subjetividade, da opinião na esfera comercial, na sociedade civil burguesa, que é subsumida *mediatamente* no *universal* ético do *Estado*. Assim, tanto o lugar de mediação dado à arte na redação do *Primeiro Programa* como a valoração positiva da experiência da *pólis* grega feita pelo Hegel juvenil são modificadas. A dialética do universal e do particular, a relação recíproca entre forma e conteúdo, no Hegel do sistema, apresenta uma Grécia determinantemente *artística*, pois ali a unidade de Estado e indivíduo, do universal e particular, de forma e conteúdo e de subjetividade e objetividade se efetiva de maneira *imediata*. A subjetividade, a esfera da *particularidade*, surgirá na Grécia, para o Hegel dos escritos de maturidade, como *destituidora* da unidade imediata. A particularidade, a subjetividade, cujo desenvolvimento é visto na maturidade como mediação necessária e mais determinada, será pensada como o grande evento levado a efeito pelo cristianismo (que aqui não necessita mais ser superado enquanto religião positiva) e realizada na radicalidade pela sociedade civil burguesa. Aquela oposição entre o

conforme a fins. É no próprio princípio de finalidade que Kant vai tratar do juízo estético, tendo em vista a afetação pelo indivíduo do sentimento de prazer ou não. O juízo de gosto é possibilitado pela faculdade de julgar o belo, e não se encontra no âmbito lógico, como a estética transcendental, mas, ao contrário, diz respeito àquilo que concerne ao estético. No gosto, o indivíduo julga as representações, não mais como no âmbito teórico ou prático, mas numa perspectiva individual, a partir do como é afetado por tais representações. O julgamento do objeto não é mais interessado, nem em vista do conhecimento, nem através de um desejo de posse, mas a beleza está imediatamente relacionada com o comprazimento livre e deixa, assim, o objeto “subsistir livremente”. “Mas este comprazimento”, nos diz Hegel, “deve ser primeiramente destituído de todo interesse, isto é, não deve possuir nenhuma referência à nossa faculdade de desejar. Quando temos um interesse, continua Hegel, por exemplo, de curiosidade ou um interesse sensível para nossa necessidade sensível, um desejo de posse ou de consumo, os objetos são importantes não por eles mesmos, mas em face de nossas necessidades”. O juízo estético proporciona um comprazimento universal, válido para todos os indivíduos, pois não seria possível a comunicação de algo belo se não tivesse esta pretensão de universalidade. Como no juízo de gosto o objeto subsiste alheio a qualquer determinação de necessidade e interesse, o jogo entre a imaginação e o entendimento é livre, portanto, sem subordinação a um conceito. O objeto representado na arte tem seu fim nele mesmo; o princípio de sua beleza, contudo, é dado pelo sujeito que observa o objeto e que, retornando a si, encontra em si mesmo o universal. A condição, entretanto, de universalidade do belo, encontra-se precisamente na pressuposição de universalidade que torna possível a comunicabilidade do juízo de gosto, encontra-se no como se que a imaginação utiliza, unindo as determinações de universalidade emprestadas do entendimento e da razão à experiência particular com a obra de arte. É deste modo que a subjetividade necessariamente pressupõe, a partir deste retorno reflexivo, a universalidade do belo, e o pressupõe enquanto a obra de arte é produzida a partir de uma finalidade livre, que justamente deve encontrar-se, enquanto tal, em toda subjetividade, portanto, universalmente. É esta pressuposição da comunicabilidade do gosto, deste modo, que solidifica a condição transcendental do juízo de gosto. Cf. Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. tr. br. Valeri Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, mais especificamente as duas introduções à Crítica. Cf. tb., *Estética* I, pp. 74 et seq.

mundo grego e a época moderna do Hegel juvenil é agora vista pelo Hegel da maturidade como uma diferença também e fundamentalmente econômica, pois compreende Hegel que a experiência da unicidade do homem na Grécia ateniense só foi possível devido à esfera da particularidade ser relegada aos escravos. Deste modo, só a dialética triádica da maturidade, que admite a mediação da particularidade, dará conta de explicitar e reconciliar aquela cisão do homem moderno reconhecida pelos amigos do clube republicano e apontada no *Primeiro Programa* como sendo realizada pela arte. A perspectiva sistemática parte assim, do presente de Hegel. Aliás, como dito, a juvenil também partia. Ao contrário desta, a reflexão de maturidade significa, entretanto, não um protesto contra a fragmentação do homem, embora a reconheça como a fundamentação da sociedade burguesa, e a afirmação da necessidade de realização da “revolução”, mas a afirmação desta mesma experiência prosaica moderna como a mais alta realização da liberdade do espírito. É esta inteira revalorização da vida e da liberdade prosaica, que o Hegel maduro encontra realizadas positivamente na eticidade do Estado e na especulação filosófica, única forma capaz de apreender a realidade moderna, que dá ao mesmo tempo a própria estrutura triádica da dialética da maturidade, mediada pela particularidade, e a nova significação da experiência grega.

III

A reflexão sistemática de Hegel, mediada pela particularidade, impõe uma nova compreensão sobre a bela arte. Este compreende a experiência artística a partir do ponto de vista do *conceito*, ou seja, enquanto filosofia da arte. O filósofo alemão não parte de experiências artísticas singulares, esta ou aquela obra, para então, posteriormente, justapor tais particularidades ao conceito. Tampouco deseja o autor da *Estética* fazer uma história da arte, ou seja, elencar várias obras de artes singulares e a partir disso dissecá-las em seus aspectos exteriores, como o fazem os “médicos da arte”. O ponto de partida inicial é, ao contrário, o próprio *conceito* do *belo artístico*. Esta exigência de partir do conceito se liga ao caminho especulativo, que compreende ser o conceito – cuja estrutura, desenvolvida na *Lógica*, permite alcançar a *particularidade* como momento – o desenvolvimento último da própria realidade e, portanto, o único capaz de apreendê-la como *totalidade*. É deste ponto

de vista que a arte aparece aqui somente como o primeiro e menos determinado momento do espírito absoluto, ou seja, do saber de si mesmo do próprio homem, pois este saber expresso *belamente* traz em seu conceito, ao apresentar-se ainda em unidade com o natural e o sensível, a deficiência própria da apresentação artística, qual seja, a incapacidade de abrigar em seu seio a particularidade, por ser ainda uma exposição imediata. Para o filósofo alemão apenas uma exposição mediada – pela particularidade – como a que é dada pelo conceito, pode ser capaz de apreender a realidade como totalidade e explicá-la em seu próprio auto-movimento.

A *idéia*, apresentada como unidade do conceito subjetivo e objetivo, é concebida como o *momento verdadeiro* do *conceito lógico*. Esta tem como conteúdo o próprio *conceito*. É isto o que fundamenta a perspectiva hegeliana de unidade entre o conceito e a realidade, pois se é a *idéia* mesma que aparece na *Lógica* como unidade do ser e da essência e que, ao mesmo tempo, é fundamento e verdade desses dois momentos, a *idéia* é em-si e para si, e se desdobra e se determina pelo auto-movimento que lhe é imanente no ser vivo e se auto-negando, vem a ser *espírito*. É como espírito que a *idéia* vem a ser verdadeiramente *idéia*. Aquilo que estava apenas em germe nos momentos precedentes se mostra em sua plenitude no “absoluto [que] é a *idéia* universal e uma, que enquanto *julgante* se particulariza no *sistema* das *idéias* determinadas, que, no entanto, só consistem em retornar à *idéia* una: à sua verdade”.³⁹ A afirmação sistemática de Hegel vê, portanto, o próprio movimento da realidade como um todo e os movimentos próprios do espírito como parte do auto-desdobramento da *Idéia*.

A forma mais concreta da *idéia* outra coisa não é senão o homem, ou se preferir, o espírito⁴⁰. Este põe sua realidade a partir de si, pois tudo que é, só o é por meio

39 Hegel, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* I, A Ciência da Lógica, tr. br. Paulo Meneses, São Paulo, Loyola, 1995, Adendo § 213.

40 O espírito absoluto é, no desenvolvimento enciclopédico da *idéia*, a verdade do espírito subjetivo e objetivo, pois o que é próprio da *idéia* é “restituir”, por meio de seu auto-desenvolvimento, a sua unidade. Ora, nos espíritos subjetivo e objetivo o conteúdo aparece ainda enquanto finito, ou seja, por mais que ele possua em si a potência para a infinitude, contudo, nestas figuras o homem se relaciona consigo e com o mundo de maneira finita. No espírito objetivo, para ser breve, o conteúdo espiritual se objetiva no mundo, pois o homem aí se reconhece como livre e como aquele que põe todas as relações sociais e suas instituições, contudo no Estado e nas suas instituições ele está limitado à finitude na medida que a liberdade do homem se realiza “apenas neste Estado singular, no qual alcança efetividade tão somente numa esfera particular da existência e em sua realidade singularizada. Assim, o homem também sente que os direitos e os deveres não são suficientes nestes âmbitos e sob a modalidade mundana e novamente finita da existência; que em sua objetividade como na relação com o sujeito ainda carecem de uma comprovação e sanção mais altas”.

do espírito. Na exposição enciclopédica de Hegel este aparece como a forma mais concreta da idéia. A idéia, desse modo, não permanece em sua abstração, ou seja, como um conceito separado da existência, mas ao contrário, ela mesma impulsiona-se para tal. “A particularização no *sistema* das idéias determinadas” nos permite compreender aqui a determinação da *beleza* enquanto idéia, pois a idéia do belo é a figura que a *idéia absoluta* assume em seu processo de autodeterminação, cuja objetivação se dá no espírito absoluto e tem como fim o conhecimento racional de si mesmo do espírito. Dito de outro modo, tudo que existe é produzido pelo passear da idéia no mundo, todavia, nem tudo que existe pode ser considerado como a *autêntica* manifestação da idéia. Na apresentação artística o que determina se uma obra de arte é ou não a exposição do ideal é a adequação desta ao conceito de beleza, ou se se preferir, a obra de arte e a experiência de um povo somente aparecem enquanto *verdade* da beleza quando a totalidade da experiência deste se apresenta como a apresentação *verdadeira* da idéia do belo. Quando a concordância entre a idéia do belo e a realidade se dá, podemos afirmar que se trata de uma *efetiva* experiência social bela e, igualmente, de uma *verdadeira* obra de arte, ou seja, a idéia do belo artístico se tornou *efetividade*.

IV

A efetividade (*Wirklichkeit*) da beleza é o objeto do primeiro capítulo desta dissertação. A Grécia aparece, para Hegel, como o primeiro momento onde a dialética do universal e do particular, da objetividade e da subjetividade, da forma e conteúdo se apresentam de acordo ao conceito. O conceito que a experiência grega efetiva é precisamente o *estético*, o do ideal de beleza, que Hegel caracteriza como sendo o conceito no qual o momento da mediação lógica, a particularidade, está ausente da experiência real, encontrando-se aquele povo em unidade não-mediada. O conteúdo deste primeiro capítulo trata diretamente da experiência do povo grego, pensada por Hegel como sendo o próprio período *clássico* da arte. Trata-se, desse modo, de articular o conceito mesmo da arte

Estética I, p. 114. O homem, cercado por todos os lados pela finitude de sua existência, procura regiões que sejam capazes de exprimir a infinitude da liberdade, nas quais as contradições que aparecem na realidade, entre particular e universal, sujeito e objeto, se mostrem superadas. A idéia alcança no espírito absoluto a sua verdade. Hegel atribui à arte, deste modo, a qualidade de ser a primeira forma capaz de expressar a liberdade infinita do espírito, seguida pela religião e, finalmente, pela filosofia.

clássica, enquanto momento verdadeiro da idéia de belo artístico, com as demais esferas da vida deste povo. Para tanto, Hegel encontra na Grécia, em todas as esferas da existência daquele povo, a perfeita *unidade imediata* entre a forma e o conteúdo, o espiritual e o natural, ou seja, isto que ele caracteriza como sendo o próprio conceito do belo, que no seu auto-movimento coincide com a efetividade do clássico. A relação entre forma e conteúdo no conceito de belo artístico é de fundamental importância, em Hegel, para determinar a verdade do ideal de beleza. Como o autor alemão pensa em uma arte *conteudística*, ou seja, como a expressão mesma da totalidade da experiência social de um povo, ele localiza na Grécia clássica um conteúdo social essencialmente *belo*. O conceito do belo artístico e sua realização no mundo é impensável sem a dialética da forma e do conteúdo, pois a consciência que o povo tem de sua experiência social é que determina a forma na qual este conteúdo é expresso. É desse modo que o homem grego aparece enquanto indivíduo que se encontra em unidade *imediata* com a objetividade do Estado e isso se amplia em todas as direções da experiência deste povo. A arte clássica apresenta um conteúdo objetivo, por assim dizer *ético*, na medida que a própria individualidade grega se manifesta de maneira objetivada.

A forma posta por este conteúdo não poderia ser outra senão a imagética, pois a relação desse povo com o Estado e com a totalidade de sua experiência – tal como exponho detalhadamente no primeiro capítulo – é, por assim dizer, *plástica*. A forma espiritual é aquela na qual a verdade do povo grego aparece, pois qual forma seria mais própria para a efetivação do *ético* do que a humana? A forma não espiritual, a animalesca, que outrora reinava enquanto forma predominante da arte simbólica, não se mostra mais eficaz para expressar a consciência que o povo tem de tal conteúdo ético, pois seria inconcebível, por exemplo, um bode ou qualquer animal que seja expressar fielmente o conteúdo que surge na consciência da experiência grega como essencialmente humano. Por isso, para o povo grego, a forma que é capaz de expressar a consciência social que ele tem de si é precisamente a forma espiritual. Dito de outro modo, como poderia a figura animal assumir para si, por exemplo, a substancialidade ética do Estado? Ou ainda, assumir a substancialidade ética dos deuses? Ora, os gregos tinham plena consciência que os animais não são capazes de constituir deuses, tampouco de fundar Estados, pois somente os homens são, concebidos como manifestação do divino, capazes de instituir Estados e deuses. “A

forma humana”, nos diz Hegel, “certamente traz em si muito do tipo animalesco universal, mas toda a diferença entre o corpo humano e o corpo animal consiste apenas no fato de que o humano se mostra, segundo toda a sua formação, como a morada e certamente como a única existência natural do espírito”.⁴¹ É desse modo que se mostra como uma contradição em termos apresentar, por exemplo, em uma figura animalesca o Estado ou qualquer substância essencialmente humana. Imaginemos a estátua de Palas, que é a própria manifestação plástica do Estado, sendo apresentada na forma de um jacaré ou de um bode. Na arte simbólica isso seria possível, pois os povos no qual a arte simbólica se apresenta como determinante não alcançaram a consciência de si enquanto espírito, ou seja, enquanto expressão mesma da divindade, para tanto é que o conteúdo ali aparece ainda misturado com a figura do animal, não sendo possível para eles, devido à carência de consciência do conteúdo espiritual, intuir na forma artística um conteúdo essencialmente humano. A arte oriental manifesta de forma imagética, conforme pensa Hegel, a própria consciência que este povo tem de si, a saber: o indivíduo aparece como nulo, ou seja, ele se mostra separado da substancialidade ética, o Estado é um outro que não ele mesmo, pois vivem como escravos de um senhor que ordena e dirige suas vidas, reduzindo a experiência social à direção autoritária de um único indivíduo.

Cada época e cada povo têm uma determinada consciência de si, ou seja, a forma artística, pensada enquanto apresentação do conteúdo, mostra em determinado lugar e em determinada época à consciência dos povos enquanto espírito livre. Chegamos aqui àquilo mesmo que determina o conteúdo expresso artisticamente em cada época e lugar. O conteúdo, em Hegel, é um e o mesmo em cada época, ou seja, é aquilo mesmo que se apresenta como o fundamental na experiência humana, a liberdade. Ora, se o conteúdo é o mesmo em toda ou qualquer manifestação artística, o que diferencia, portanto, as diversas experiências históricas e as expressões artísticas umas das outras? É precisamente a consciência da liberdade que cada povo possui de si. A consciência simbólica não foi capaz de apreender o homem enquanto expressão mesma do divino, ou seja, de apreender o homem enquanto provido de liberdade, por isso entre eles o conteúdo se apresenta na figura de animais e na materialidade pesada da arquitetura.

O objeto do segundo capítulo deste trabalho pensa a progressão, apresentada

41 *Estética II*, p. 163

por Hegel na *Estética*, das formas de arte singulares. Tal progressão se apresenta em rigorosa unidade com a consciência de si da liberdade, desde os povos orientais até a modernidade. Quanto mais o homem tem consciência da sua liberdade mais ele se distancia do sensível e da naturalidade, pois quanto mais os homens se apreendem enquanto livres mais o sensível se torna ineficaz para a manifestação desta liberdade. É assim que quanto menos livres forem as experiências sociais, tanto mais reinará a naturalidade no conteúdo e a materialidade sensível, nas *formas* de arte e nas artes singulares (*einzelnen*). Inversamente, quanto mais consciente de si for o espírito, tanto mais predominará o próprio espiritual como conteúdo e tanto mais livre do peso da materialidade será a forma de arte singular. Assim, no Oriente a arquitetura se apresenta como a verdade artística. Para o povo grego, por estar consciente da liberdade, ainda que de modo apenas imediato, a forma escultórica apresentará a verdade artística. Aqui a materialidade do conteúdo se mostra mais trabalhada e a pedra somente comporta aquilo mesmo que o artista deseja expressar, o corpo humano espiritualmente moldado. Na arte romântica a pintura é o primeiro momento da expressão da consciência de si da liberdade, portanto ainda se manifesta na matéria sensível, contudo é a luz, a materialidade destituída de matéria bruta, na sua idealidade, que aparece aí como determinante. Na arte romântica, a arte dá um salto qualitativo para uma forma superior de apreensão e expressão da liberdade, pois a forma imagética não mais suporta a expressão da consciência de si da liberdade. A subjetividade e a interioridade surgem aí como a consciência universal da liberdade do homem, ou seja, com o cristianismo a consciência do espírito enquanto livre, enquanto portador da verdadeira liberdade, se difunde universalmente entre os homens, então cada indivíduo é livre *no* e *pelo* espírito. A liberdade não é condicionada por nada exterior ao sujeito, mas ao contrário a forma e o conteúdo é a própria subjetividade e interioridade.

Temos deste modo aqui um duplo aspecto: de um lado a dissolução da *forma artística* como momento próprio da apreensão e manifestação racional do verdadeiro; de outro lado, uma superioridade da consciência de si do espiritual que exige igualmente uma forma superior como expressão do “novo conteúdo”, a forma da religião. A materialização sensível do conteúdo, da liberdade, vai perdendo terreno para a representação deste, ou seja, para os conteúdos e formas propriamente interiores da representação religiosa. Assim, na arte romântica, que se realiza num momento no qual a subjetividade já emergiu e que

deste modo escapa à possibilidade de expressão puramente estética – lembremos mais uma vez que o cristianismo e a liberdade subjetiva são o próprio surgimento da particularidade – a *matéria* sensível perde sua função progressivamente, através do predomínio sucessivo da pintura, da música e da poesia. Esta, que aparece como último momento das artes singulares e que se utiliza apenas da *palavra*,⁴² é a mais espiritual e menos material das formas de arte, e por isso ela pode expressar verdadeiramente o seu conteúdo. Este material da poesia, a palavra, é o material igualmente usado pela forma mais desenvolvida e capaz de conter a particularidade no processo de exposição da totalidade, do conceito: a filosofia. Então aquilo mesmo que Hegel caracteriza como o conceito de arte, que coincide em sua plenitude com o conceito de arte clássica, a unidade perfeita entre o espiritual e o sensível, entre forma e conteúdo, na última forma de arte se separa da realidade, pois já aponta para a forma seguinte de manifestação do espiritual, a saber: a religião.

Para Hegel, esta predominância das formas artísticas singulares em determinadas épocas históricas não significa a sua exclusividade, mas exatamente a sua validade enquanto manifestação da verdade daquela época determinada, estando em adequação com o conteúdo que lhe é próprio. Assim, se a arquitetura caracteriza a arte simbólica, ela se mostra também entre os gregos, ou seja, há uma arquitetura clássica assim como igualmente existe a arquitetura romântica. Somente a experiência oriental, contudo, *cabem* nesta forma, a mais material, das expressões artísticas. Nos demais momentos ela será sempre uma exposição imperfeita do conteúdo. Do mesmo modo, não há somente a escultura clássica, mas entre os orientais e modernos havia igualmente manifestações escultóricas. O que explica, para Hegel, a existência de formas de arte singulares que não pertencem ao conteúdo específico de cada época particular – simbólica, clássica e romântica – é precisamente que tais formas singulares efetuadas em diferentes períodos históricos “[...] em vez de alcançarem o apogeu propriamente dito, eram, em parte, apenas tentativas preparatórias de inícios subordinados ou mostravam um ultrapassar inicial de uma arte, no qual a mesma apreendeu um conteúdo e um modo de tratamento do material, cuja configuração completa do tipo foi permitida apenas a uma arte ulterior”.⁴³ A poesia,

42 Nos diz Bloch: “todas as demais artes falam, por assim dizer, uma língua todavia pesada, se encontra aderida a elas demasiada matéria. Somente a palavra rompe esta cortiça, a aparência do espírito se torna nela inteligível e racional, a forma triunfa nela sobre a matéria”. Bloch, op. cit., p. 262.

43 Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, v. IV, tr. br. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo, EDUSP,

contudo, diferentemente das demais formas, possui uma plasticidade capaz de fazê-la adequar-se aos conteúdos próprios de todas as épocas. Isto se dá porque ela é a primeira forma da consciência através da qual o homem entende e representa o seu mundo. Assim, “é a única arte que goza de liberdade frente às formas artísticas: daí que tenha uma poesia pictórica, que é a epopéia, uma poesia musical, que é a lírica e uma poesia que representa a unidade das duas anteriores e que, ao mesmo tempo, aponta já para um plano superior (o da religião): o drama”.⁴⁴ Assim, na progressão das formas de arte encontramos a progressão mesma do espírito, pois se a poesia é a mais espiritual das formas artísticas o seu predomínio se dá justamente no período histórico no qual o espírito se encontra plenamente consciente de si.

Ser a mais espiritual das formas singulares de arte, contudo, não dota a poesia da capacidade de explicitar a *verdade última* do próprio homem. No terceiro capítulo tratarei da relação entre poesia e prosa, a partir dos conceitos de *estado universal do mundo poético* e *prosaico*, apresentados por Hegel na *Estética*, pois se a exposição da verdade do mundo moderno, como dito, escapa agora às possibilidades da exposição artística, tal se dá pela intrínseca relação entre o mundo que se quer explicar e o discurso que ele próprio engendra. O mundo moderno, inteiramente prosaico, exige uma capacidade expositiva capaz de dar conta da dialética da particularidade e da universalidade. Como a arte seria capaz de compreender e expressar racionalmente a modernidade, se a própria *arte* não *suporta* a *particularidade*, mas ao contrário esta surge como a negação da experiência propriamente artística? A inteligência intuitiva não é capaz de expressar a experiência essencialmente prosaica e dialética da modernidade, pois a intuição precisa do sensível para se dar e o sensível não aparece nessa de maneira imediata. A existência sensível dos homens não coincide mais imediatamente com a sua existência como indivíduos livres no interior do Estado, tal como ocorria com a experiência grega, por isso mesmo capaz de ser expressa artisticamente. Ela passa agora pelas *mediações* necessárias da sociedade civil e da reflexão até chegar ao universal, tanto no Estado como no pensamento especulativo. Deste modo, somente um discurso capaz de articular tais mediações – o discurso filosófico-especulativo – pode ser adequado à expressão do conteúdo espiritual próprio da época

2004, p. 18. Cf. Citação feita por Bloch.

⁴⁴ Bloch, op. cit., p. 263. Cf. *Estética*, I, p. 101-2.

prosaica moderna. É deste modo que o Hegel da maturidade resolve a sua relação com a Grécia e com o mundo moderno num gesto que decide, ao mesmo tempo, pela modernidade e pela prosa. O mundo moderno não é, como outrora sonhara o jovem Hegel, como o mundo grego, belo. Ele é antes, e melhor, mais livre que aquele. Se a liberdade do homem moderno aparece como menos bela que a do homem grego, ela é, contudo, mais desenvolvida e o homem é, assim, mais livre. Se a beleza e seu modo de representação, a intuição artística, são manifestação da idéia, a articulação dialética do conceito e seu modo de apreensão, a filosofia, também o são e de forma mais desenvolvida e livre. Deste modo, a liberdade do conceito, enquanto capaz apreender a totalidade é, ainda que como momento subsumido, também ela bela. Do mesmo modo que a liberdade dos modernos honra e desenvolve a liberdade do mais livre entre os homens livres gregos, a “beleza do conceito” honra e desenvolve a verdade da mais bela das belas estátuas de Fídias.

Capítulo I

O conceito de clássico e as condições de sua configuração

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação.

Lukács, *Teoria do Romance*

Hegel pensa a arte a partir da Idéia do belo ou do Ideal (*Ideal*) e em seu desenvolvimento conceitual, a arte aparece, primeiramente, na forma embrionária que Hegel denomina de arte simbólica, própria dos orientais. Esta é vista por ele como o primeiro momento do Ideal na forma particular e nela não há ainda a unidade (adequada) entre conteúdo e forma, mas apenas mero parentesco e alusão, pois o homem apreende o conteúdo divino ainda de maneira abstrata. Na arte simbólica, por isso, a forma de exposição não atingiu a perfeição e Hegel a considera apenas como momento “preparatório” para a arte clássica. A arte clássica é pensada, ao contrário daquela, como unidade adequada entre o conteúdo divino e a forma sensível, isto é, como unidade entre o universal e o individual sensível. Na forma de arte clássica o que era antes, na arte simbólica, simples parentesco e mistura entre o conteúdo e a forma atinge a sua unidade adequada, a sua perfeição. Deixa de ser, portanto, apenas uma junção onde o conteúdo não encontra ainda uma figuração adequada, mas encontra no clássico a forma perfeita de exposição da arte na figura humana. Assim, o espírito, na arte clássica, realiza o Ideal em sua verdade.

Na sua *Estética* Hegel concebe a arte enquanto *bela arte*, ou seja, como manifestação da produção do espírito. Para ele o espírito é sempre visto a partir da *totalidade*, quer dizer, ele pensa o homem historicamente, a partir da unidade em um povo, de seu desenvolvimento nas diversas atividades que realiza (a própria arte, a religião, a política etc.). Como manifestação e apresentação (*Darstellung*) de si do espírito, a arte tem como tarefa expor esta realidade do espírito em sua totalidade (assim como a religião tem a de representar e a filosofia a de conceituar) e este é o elemento fundamental que determina a relação da arte clássica com a *liberdade imediata* que, para Hegel, é própria do espírito grego.⁴⁵ A arte clássica como manifestação particular da arte surge no centro da cultura grega, pois este povo experimentou, segundo Hegel, como nenhum outro a unidade imediata entre universal e individual exigida pelo conceito do clássico.

Neste primeiro capítulo discuto a arte clássica em sua relação com a totalidade da experiência grega, no tocante àquilo que há de mais distintivo nesta experiência. Pretendo mostrar, a partir da *Estética*, mas também recorrendo a outros textos de Hegel, que esta unidade exigida pelo clássico perpassa toda a experiência viva daquele povo. Para melhor esclarecer as questões referentes ao conceito do clássico em Hegel, elas serão apresentadas, em alguns momentos, em estreita relação com as experiências oriental e moderna.

1 Os deuses novos da religião e da arte belas

Como pretendo mostrar a partir das reflexões de Hegel sobre a arte, o que aparece como distintivo na experiência do povo grego, aquilo que se apresenta como próprio deste povo e que lhe permite realizar o ideal do belo, é mister começarmos pela bela religião politeísta grega na medida que esta comporta o objeto mesmo da arte. Nas três manifestações artísticas da humanidade apontadas por Hegel – simbólica, clássica e romântica – o conteúdo da religião aparece como sendo o conteúdo da própria arte. Na arte simbólica a verdade do espírito carece ainda de uma forma adequada a si. Na arte

45 Por isso, Hegel irá nos dizer: “no que se refere à efetivação histórica do clássico, quase não é necessário observar que devemos procurá-la nos gregos. 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”. *Estética* II, p. 166.

romântica, pelo conteúdo haver sido apreendido em sua infinitude, a forma artística não é mais capaz de expressar a verdade. Na manifestação artística por excelência, a arte clássica, o conteúdo espiritual e a forma sensível se apresentam em unidade, isto é, a verdade do conteúdo espiritual aparece, enquanto expressão artística, em perfeita unidade com a forma adequada ao seu conceito.⁴⁶ Os deuses do politeísmo grego não se apresentam dissociados da bela totalidade da experiência deste povo, pois aqueles se mostram como a própria manifestação da liberdade do espírito grego e, de igual modo, a arte aparece em estreita unidade com esta determinação, na medida que os deuses gregos surgem como o objeto mesmo da arte.

Os deuses novos da religião grega, pensados por Hegel como sendo a expressão da verdade desta religião, surgem enquanto substancialidades éticas, ou seja, cada deus do Olimpo apresenta como conteúdo um poder espiritual. O substancial ético encontra-se, contudo, ainda na forma do universal abstrato, pois o ético aparece, nestes deuses, dissociado da subjetividade, enquanto infinita.⁴⁷ O racional naqueles não foi, deste modo, apreendido ainda enquanto infinitude. Ora, esta liberdade subjetiva, para Hegel, não é outra coisa senão o saber racional de si, ou seja, o fato do homem apreender Deus enquanto infinitude. Devido ao substancial ético aparecer ainda em dissociação com a liberdade subjetiva, pois esta ainda não apareceu entre os gregos em sua autêntica efetividade, cada deus se mostra desse modo contendo potências espirituais da vida ética: política, família, agricultura, justiça, etc. Os novos deuses gregos não são criadores do universo, mas, ao contrário, são gerados a partir das forças deste, são descendentes diretos das uniões da potência telúrica Gaia com a força celeste Urano e com Ponto. Toda a linhagem dos deuses novos foi gerada da união da Urânida Réia com seu irmão Cronos, deuses que, para os gregos, outrora reinavam sobre a terra. É certo que os deuses novos são potências espirituais, contudo o espírito aí não foi apreendido enquanto absoluto, pois o racional e verdadeiro surge, entre os gregos, ainda disperso nas várias divindades. O Deus cristão é, ao contrário, subjetividade infinita absoluta, pois este se sabe como absoluto e sabe-se

46 Cf. Idem, pp. 157 et seq.

47 Esta compreensão do divino entre os gregos apresenta-se como apreensão da liberdade deste povo, pois, segundo Hegel, nesta experiência não se configurava ainda a liberdade reflexiva da consciência moral, estando o sujeito em unidade imediata com o todo objetivo e a vontade de cada indivíduo apenas se apresentava, deste modo, enquanto vontade objetiva. Cf. Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre Filosofía de la Religión* 2, tr. esp. Ricardo Ferrara, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 468. Cf. tb. Idem, *FH*, pp. 456 et seq.

enquanto aquele que põe e cria todo o universo, reunindo, desse modo, em si mesmo todas as determinações éticas – a bondade, a justiça, o amor, a verdade, etc. – que nos deuses gregos aparecem fragmentadas em várias divindades. Ora, para Hegel, estas determinações particulares (*Besonderen*) dos deuses gregos são, precisamente, o que possibilita a estes serem configurados artisticamente. Pelo substancial dos deuses se apresentar de maneira particularizada, isto é, por cada divindade possuir uma determinação própria, Zeus a política, Apolo a sabedoria, Atenas a justiça e assim por diante, por esta razão, pelos deuses não se apresentarem enquanto subjetividade infinita interior, não há outra forma mais adequada para que o conteúdo espiritual da divindade apareça que não a (forma) sensível. Na religião universal, diferentemente, Deus é subjetividade infinita absoluta, quer dizer, aparece como o espírito infinito que é fonte e princípio de toda a verdade, pois o racional é apreendido aí na forma do puramente espiritual e o finito aparece somente como um momento da negação do espírito que se sabe enquanto infinito. Aqui o espírito se faz carne, para novamente recolher-se em si, todavia, este negativo que põe a finitude do Deus na forma sensível é superado, e o espírito ao retornar a si, se reconhece como sendo ele mesmo a verdade absoluta.⁴⁸

As determinações particulares dos deuses gregos apresentam-se, deste modo, em unidade imediata com o sensível, porém este aspecto, o natural, mostra-se completamente transformado pelo espiritual. O divino em sua determinação apresenta-se, na arte clássica, como individualidade particular, o universal se manifesta imediatamente no individual, este e aquele deus, pois o universal neste se mostra como princípio e fonte da individualidade particular.⁴⁹ A apresentação dos deuses na figura individual se dá de maneira que a individualidade destes esteja perpassada completamente pelo conteúdo espiritual de modo que o sensível se mostre de maneira divinizada. Assim, os deuses do politeísmo grego são a própria “encarnação” do universal, na medida que eles apresentam aquilo que há de mais substancial enquanto conteúdo da própria divindade, exposto na figura de uma individualidade corporificada.⁵⁰ É deste modo que tais deuses aparecem configurados na figura humana.

48 Cf. *Estética* II, pp. 251 et seq., cf. tb. *FH*, pp. 438 et seq. *FR*, p. 468.

49 Cf. *Estética* II, p. 218

50 Cf. *Idem*, II, pp. 189 et seq., cf. *FH*, pp. 434 et seq., *FR*, pp. 469 et seq. É por isso que para Hegel a forma particular de arte que melhor realiza o ideal clássico é a escultura. Esta apresenta imediatamente o universal na figura visível do corpo humano cumprindo, deste modo, de maneira perfeita a exigência do ideal clássico.

Na arte simbólica, ao contrário, na qual a manifestação do divino ainda se dá na figura do meramente natural, vemos o significado⁵¹ universal apresentado ora na imagem do animalesco, como no caso dos indianos, ora na própria natureza como, por exemplo, na divinização do rio Nilo pelos egípcios antigos e vemos ainda o divino aparecer na *personificação* humana. Esta *personificação*, porém, não passa, para Hegel, de uma justaposição do significado à figura humana⁵², pois o conteúdo de tal significado não é essencialmente o espiritual do homem, mas o natural aí permanece contendo o significado mais universal, como na figuração das Memnonas egípcias.⁵³ Enquanto efetivação da arte em sua *verdade*, a arte clássica mostra (e este mostrar é, para Hegel, a própria condição da sua *classicidade*) a re-significação e o rebaixamento deste significado natural, que outrora caracterizou o conteúdo e a forma da arte simbólica, em face da elevação do espiritual. Este rebaixamento, antes de se expor na arte *clássica* é constituído na própria experiência grega – como totalidade ética, isto é, religiosa, artística e política que antecede e possibilita o período da *pólis* grega no qual a experiência clássica terá lugar – pela própria arte grega pré-clássica⁵⁴, através de seus poetas Homero e Hesíodo. Para Hegel, foram estes, com seus cantos formadores, que apresentaram os deuses gregos ao seu povo. Tal afirmação de Hegel nos leva a uma outra, mais antiga e mais próxima à época grega referida e que é indicada inúmeras vezes pelo autor da *Estética*, afirmação de Heródoto na qual este nos diz: “[...] e foram eles que em seus poemas deram aos helenos a genealogia dos deuses e lhes

51 O conceito de significado e de signo é apresentado por Hegel na “Forma de arte simbólica”. Ver a este respeito, *Estética* II, pp. 23 et seq., cf. tb, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* III, Filosofia do Espírito, tr. br. Paulo Meneses, São Paulo, Loyola, 1995, § 457 et seq. No segundo capítulo faço uma longa discussão sobre signo e símbolo.

52 Embora em outro momento Hegel afirme que os deuses gregos são ainda mera personificação, neste contexto ele se refere à religião grega em relação com o cristianismo. A personificação dos deuses gregos é pensada aí como insuficiente quando comparada à personificação do Cristo. Cf. *ECF* I, Adendo ao § 147.

53 Cf. *Estética* II, pp. 82 et seq. No simbolismo autêntico, na configuração dos egípcios de Ísis e Osíris, o significado aparece também na forma humana, apontando, assim, para uma liberdade espiritual, na medida que estes deuses apresentam-se ao homem como fundadores das leis, da agricultura, etc. Todavia, segundo Hegel, estes deuses por não serem conhecíveis apenas na forma humana, mas igualmente na exterioridade natural, “nos templos, por exemplo, no número de escadas, degraus, andares, colunas [...]” permanecem presos ao simbólico. Eles, contudo, já apontam para o superior nos deuses e no homem, isto que é o próprio conteúdo e forma da arte grega, o espiritual. Deste modo, Hegel, localiza aqui o começo do fim da arte simbólica.

54 Quando, no decorrer do texto, me refiro ao termo pré-clássico, esta referência é feita, exclusivamente, tendo em vista os dois poetas formadores: Hesíodo e Homero, isto é, o período arcaico grego, para acentuar a sua diferença em relação ao período da *pólis*. É interessante salientar, contudo, que “a mitologia grega pertence ao clássico, na medida em que a arte [da *polis*] se apodera dela”, pois, para Hegel, por mais que traços simbólicos esteja figurado na mitologia grega, esta “não é de beleza simbólica quando apreendida em seu ponto central, mas (é) configurada no caráter autêntico do ideal da arte (clássica)”. *Estética* II, p. 162.

atribuíram seus diferentes epítetos e suas atribuições, honrarias e funções, e descreveram sua figura”.⁵⁵ Os deuses de Homero e Hesíodo, ao contrário dos deuses da forma de arte precedente, a simbólica, apresentam como conteúdo o espiritual do homem, sendo tais deuses configurados como substâncias éticas universais. Deste modo, a arte clássica recebe seu material da própria atividade dos poetas, tendo sido a arte mesma a atividade que configurou os deuses para a religião popular. Esta característica permanece sendo central e distintiva, para Hegel, da arte clássica e da experiência grega na qual esta se dá.

Vemos Homero e Hesíodo atribuírem aos deuses, a partir da fantasia poética (*dichtende Phantasie*), funções, epítetos e características particulares (*besonderen*) – Zeus aparece, na *Iliada*, como poderoso e supremo, forte e glorioso, como “Zeus potente, que os raios dispara” e na *Teogonia*, com vários epítetos, como por exemplo “Zeus tonitrante”. Tais *particularidades*, contudo, permanecem na poesia épica pouco determinadas quando comparadas com a escultura. Mesmo quando Homero diz: “Febo Apolo, nascido de Leto de belos cabelos”⁵⁶, ou ainda, “as sobrancelhas escuras franziu o nascido de Cronos, a cabeleira divina ondulou sobre (sic) a fonte altanada [...]”⁵⁷, aí a forma imagética encontra-se menos definida para a apreensão da individualidade do divino, pois as especificidades individuais de cada deus mostram-se mais *universalizadas*. Quando Homero diz “Zeus de cabeleira divina”, a imagem aparece para a *intuição* de modo indistinto. Na escultura, ao contrário, tal imagem se apresenta de maneira mais específica e determinada, na medida que a própria figura divina aparece diretamente à visão e, desse modo, as especificidades e determinações particulares dos deuses tornam-se imediatamente visíveis ao homem. Assim, na escultura, no lugar de fazer alusão à cabeleira divina de Zeus, tal cabeleira se mostra visivelmente nos vários deuses, de cachos ondulados para cima ou para baixo, de forma a cair sobre os ombros e conseqüentemente tais ombros são figurados deste ou daquele modo. Cada deus possui, assim, na forma plástica, uma gama de especificidades que possibilita ao observador, ao vê-lo, determinar, precisamente, de qual deus se trata. Esta apresentação mais determinada das particularidades dos deuses na escultura só foi possível a partir dos poemas de Homero e Hesíodo. Somente no período da *pólis* grega é que, por meio das

55 Heródoto, *Historia*, tr. br. Mário da Gama Kury, 2ª edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, Livro II, 53. Na *Estética* II, esta referência aparece, para citar penas um exemplo, na p. 209.

56 Homero, *Iliada*, tr. br. Carlos Alberto Nunes, 4ª edição, São Paulo: Edições Melhoramentos, canto I, v. 36.

57 Idem, v. 528-529.

esculturas clássicas, os deuses aparecem à intuição de maneira mais determinada.⁵⁸ Agora não me deterei no porquê desta figuração mais determinada aparecer apenas mais tardiamente, no período da *pólis*, mas o que quero ressaltar neste momento é que esta figuração realizada pelos poetas está em estreita relação com a herança recebida dos povos orientais. Se os poetas forneceram aos gregos os seus deuses, igualmente, como nos indica Hegel – e mais uma vez a sua referência é Heródoto –, estes receberam da religião oriental os nomes daqueles.⁵⁹ Vemos assim, os deuses gregos surgirem tanto da “criação artística livre (*freiem künstlerischen Schaffen*)”⁶⁰ dos poetas, na medida que estes re-significaram por meio do seu espírito criador o material recebido dos orientais como, de igual modo e sem qualquer contradição, tais deuses também se mostrarem como herança de outros povos.⁶¹ Diferentemente dos egípcios “que seguem os costumes de seus antepassados e não lhes acrescentam novidade alguma”⁶², os poetas gregos re-elaboraram o conteúdo e a forma exterior dos deuses, dando-lhes, deste modo, um significado espiritual e apresentando-os essencialmente como figura humana.

Todo indivíduo deus, entre os gregos, carrega como propriedade sua aquilo mesmo que, segundo Hegel, diz da liberdade do homem. E para a apresentação da liberdade do homem na forma imagética não há outra figura superior que não a humana, pois o corpo é para Hegel a única imagem capaz de expor (*darstellen*) a liberdade que é própria ao

58 Nos diz Hegel que: “Fídias fez a estátua de Zeus olímpico e os gregos ao vê-la disseram: esse é Zeus Olímpico”. *FH*, p. 444.

59 Narra Heródoto, ao falar da recepção dos nomes dos deuses pelos gregos arcaicos, que os pelasgos, um dos povos mais antigos da Grécia, ao cultuarem seus deuses não os chamavam pelo nome e nem lhes atribuíam nenhum epíteto, pois somente os conheceram através dos egípcios. Nesses termos a História de Heródoto nos revela que “de fato, a Hélade recebeu do Egito quase todos os nomes dos deuses”. *Op. cit.*, II, 50.

60 Cf. *Estética* I, p. 208 et seq.

61 Para Hegel não há contradição alguma entre a recepção da herança oriental e a re-significação efetuada pelo povo grego, pois o autor alemão diz que somente para o entendimento separador esta dupla afirmação se anula reciprocamente. Falando da herança e da criação pelos poetas, nos diz Hegel que: “a tradição é o que vem primeiro, o ponto de partida, o qual certamente transmite ingredientes, mas ainda não traz consigo o Conteúdo autêntico (*eigentlichen*) e a Forma autêntica (*echte*) para os gregos”; *Estética* II, p. 209. Em Herder já encontramos a resolução desta questão, que se apresenta segundo ele como “a eterna discussão sobre a originalidade dos gregos ou sua imitação das nações estrangeiras”. Para o autor da Filosofia da História para a Educação da Humanidade também não há contradição alguma entre a herança e a re-significação efetuada pelo povo grego, deste modo nos diz Herder: “creio que é inegável que [a] Grécia tenha recebido de outras partes a semente de sua civilização, sua língua, suas artes e ciências, e em alguns casos é fácil demonstrá-lo na escultura, na arquitetura, na mitologia, na literatura. Porém, continuando os arazoamentos resulta igualmente certo que os gregos não conservaram quase nada de tudo isto, pois lhe conferiu uma natureza totalmente nova e “o belo” no sentido estrito da palavra é sem dúvida alguma sua própria obra”. Herder, *Filosofia de la historia para la educacion de la humanidad*, tr. arg. Elsa Taberning, Buenos Aires, Editorial Nova Buenos Aires, p. 47.

62 Heródoto, *op. cit.*, II, v. 79.

homem⁶³. Os egípcios ao contrário, figuram a maioria de seus deuses ainda na imagem do animalesco e o *conteúdo* permanece ali intestinalmente *misturado* com determinações naturais as mais variadas. Por mais que o significado se apresente na forma espiritual – como em algumas das experiências anteriores à arte clássica – ele termina por degradar-se numa figura que somente *alude* ao conteúdo exposto, porém não o mostra imediatamente. Mais uma vez Heródoto nos serve como guia para compreender a exposição do divino na forma da natureza efetuada pelos orientais. Segundo ele nos relata (ao referir-se à proibição dos egípcios do sacrifício de ovelhas), entre estes, Zeus era representado com a cabeça de carneiro e isto pela seguinte razão: o deus Hércules – para os egípcios Hércules era um deus, pois este povo não dedicava culto aos heróis⁶⁴ – queria ver Zeus, que se negava a ser visto tantas vezes quantas aquele insistisse, de tal sorte que, depois de tanta obstinação por parte do filho de Alcmena, Zeus resolve aparecer. Para esta aparição, porém, o deus mata e tira a pele de um carneiro, e a pele serve de revestimento para o corpo e a cabeça para revestir-lhe a face.⁶⁵ É nesta figuração que Zeus se mostra a Hércules. Temos aqui, portanto, um deus que quer e que resolve revelar-se e esta autonomia do deus, manifesta em resolver revelar-se, alude à liberdade dos homens. Este revelar-se não passa de uma mera *alusão*, de um *símbolo* da *verdadeira autonomia*, na medida que a liberdade e a autonomia do deus está figurada no animalesco e, desta maneira, o homem ainda não se reconhece como partícipe desta autonomia e liberdade divinas. É por isso que, segundo a perspectiva hegeliana, se pode indagar: o que a figura animal dos deuses pode revelar da liberdade humana? E com ele devemos responder: nada. Contudo, podemos ainda nos perguntar, considerando que mesmo na configuração (*Gestaltung*) da arte clássica os deuses aparecem, algumas vezes, metamorfoseados em animais (principalmente Zeus, em suas aventuras amorosas narradas por Homero); o que faz diferir esta configuração do animalesco na arte clássica daquela figuração simbólica? Para Hegel, tal apresentação de Zeus na figura animal é um traço herdado dos egípcios, que permanece na cultura grega. Este traço permanece, contudo, de maneira subordinada àquele princípio espiritual próprio aos gregos. Se, para Hegel, “os amores de Zeus aparecem, sem dúvida, como algo isolado, exterior,

63 Cf. *Estética* II, p. 161.

64 Heródoto, op. cit., II, v. 50.

65 Cf. *Ibid*, II, v. 42.

casual: [...] que tem como base representações teogônicas estrangeiras”⁶⁶ isto se dá exatamente na medida que a natureza permanece como um princípio que continua apresentando sua verdade para os gregos. Esta verdade, todavia, encontra-se (quase que) inteiramente subordinada ao princípio da própria liberdade do espírito. Ela justamente remete as representações do divino em figura animal – isto é, natural – a um lugar subordinado e exterior, pois o que o deus Zeus apresenta como conteúdo essencial é a sabedoria política, uma potência do espírito e deste modo, o natural nele, seus amores, revela apenas a presença do *contingente*.⁶⁷ Se na arte simbólica o que é *simbolizado* é o espiritual que ainda não encontrou uma figuração adequada a si, entre os gregos, nas metamorfoses de Zeus o que é *simbolizado* é o natural, o furor sexual deste, pois o espírito já se encontra determinado, de modo que este aparece *verdadeiramente* na sua configuração adequada, a figura humana, e o animalesco aqui é que surge como símbolo da mera naturalidade.

Hegel nos apresenta também, para explicitar este processo da elevação do espiritual, além da metamorfose, outros momentos de rebaixamento do animalesco, como aquele que se dá na aparição dos deuses em figuras híbridas de homens e animais. Esta aparição se daria, para os gregos, não como uma elevação do humano em uma figura animal, nem muito menos como adoração ou culto ao animalesco, mas ao contrário aparece em divindades secundárias e diretamente relacionadas ao natural. Na experiência egípcia, segundo aponta Hegel, alguns animais são considerados sagrados, como por exemplo, o bode. Na língua daqueles, o nome Mendes designa tanto esse animal como o deus Pan.⁶⁸ Heródoto nos conta ainda da adoração dos egípcios ao crocodilo e ao gato, sendo este, ao morrer, de modo idêntico ao que ocorria com os faraós, embalsamado para a eternidade.⁶⁹ Na experiência grega, ao contrário, o animal recebe o estatuto de mera naturalidade. O animalesco, quando aparece nas divindades misturado à figura humana, como é o caso do deus híbrido Pan, revela um aspecto que rebaixa a divindade que o possui. É por isso que este se apresenta para os gregos como uma divindade secundária no seu panteão dos deuses

66 FH, p. 427., cf. tb., FR, pp. 471 et seq., *Estética* II, p.205.

67 *Estética* II, p. 203, cf. tb. FH, p. 448.

68 Cf. *Estética* II, p. 182. Gto a passagem de Heródoto indicada por Hegel, na qual este diz: “na língua egípcia tanto o bode quanto Pan são chamados Mendes”. Heródoto, op. cit., II, 46.

69 Cf. op. cit., II, v. 67.

espirituais, pois contém *pouco conteúdo* substancial.⁷⁰ Herdado pelos gregos diretamente do povo egípcio, o deus Pan surge neste povo figurado com a cabeça humana em patas de bode e aparece, igualmente entre os gregos, figurado do mesmo modo. Este deus, todavia, se mostra entre os gregos esvaziado de conteúdo espiritual, pois ele é a divindade dos pastores e rebanhos e seu canto convida aos prazeres do amor. Ora, para Hegel, este esvaziamento do conteúdo espiritual se apresenta no fato de que o que ele representa não diz nada, ou quase nada, da liberdade do homem. A vida pastoril, representada por Pan, é ainda a forma mais primária da experiência humana, já que nessa experiência pastoril os homens permanecem nômades e impossibilitados de estabelecer uma sociabilidade mais desenvolvida espiritualmente. Este desenvolvimento aparece somente no estabelecimento da agricultura – à qual corresponde a divindade Ceres –, pois possibilita ao homem se assentar em determinado lugar e organizar, deste modo, propriedades a partir da atividade agrícola.⁷¹ Pan convoca ainda, através do seu canto, aos prazeres do amor, ao prazer carnal. Para Hegel, o prazer carnal se aproxima mais exatamente do aspecto natural do que do espiritual no homem na medida que se refere mais diretamente ao instintivo. Desta maneira, por seu conteúdo ainda permanecer essencialmente ligado ao natural e por isso como uma potência que escapa ao espiritual, é que divindades como o deus Pan apresentam-se, para os gregos, como secundárias e por isso, como a “[...] a presença divina que desperta horror [...]”.⁷²

Algo que bem expressa o lugar elevado do espiritual em face da subordinação à natureza, ainda no interior desta re-significação do conteúdo realizada pela poesia homérica e hesiódica, é a luta entre os deuses novos e os antigos. Esta, segundo Hegel, expõe a própria luta entre a *subjetividade*⁷³ ética e as forças da natureza, na qual o animalesco, o natural e o fantástico devem ser rebaixados para que o espiritual sobressaia. Os antigos deuses, conhecidos também como titãs, aparecem na narrativa de Hesíodo como

70 Cf. *Estética* II, p. 183.

71 Cf. *Estética* II, 204. Cf. tb. *Filosofia do Direito*, A Sociedade Civil, § 203.

72 *Estética* II, p. 183., cf., tb., *FH*, p. 423.

73 A subjetividade em seu primeiro estágio embrionário e ainda pouco determinado surge somente com os gregos. Esta subjetividade, todavia, é traduzida em individualidade e o homem grego apenas aparece provido de subjetividade – enquanto merecedor desta categoria – quando relacionado e comparado ao povo oriental, no qual este princípio está (quase que) inteiramente ausente. A subjetividade mais determinada, no entanto, entre os gregos, aponta para além da sua cultura, pois este princípio da particularidade surge precisamente neste povo, como veremos mais adiante, somente como dissolução da totalidade bela.

representantes das forças ctônicas, forças naturais, *mescladas* com o espiritual e o ético.⁷⁴ A vitória dos deuses do Olimpo sobre os deuses habitantes de Ótris expõe a supremacia dos valores éticos em face do natural, pois, para Hegel, o substancial ético é apresentado nos deuses novos como aquilo que há de mais espiritual no homem. Este substancial diz respeito ao desenvolvimento da liberdade daquele em seus diferentes aspectos, política, sabedoria, agricultura, comércio, etc., e a sua vitória é o triunfo do deus político, Zeus, sobre o deus natural, que sorve os seus filhos, Cronos.⁷⁵ A vitória dos deuses novos é, deste modo, a vitória do próprio espírito. Hegel diz, ao se referir a estas divindades telúricas, que elas ainda permanecem fundadas nas potências da natureza, razão pela qual estes deuses surgem “indomados, uma geração rude, selvagem, mal configurada, como se tivesse saído, imenso e destituído de forma, da fantasia indiana ou egípcia”.⁷⁶ Nos mitos dos deuses antigos, o homem permanecia ainda imerso nas suas necessidades mais primárias, sobrevivia governado pelos instintos e sentimentos, não lhe sendo possível, ainda, desvencilhar-se da natureza. O mito de Prometeu, segundo Hegel, ilustra muito bem isto: Zeus encarregou Prometeu de dar o dom aos animais, inclusive ao homem. Aquele titã passou, contudo, o encargo a Epimeteu que, provendo todos os animais de algum dom de sobrevivência, esqueceu do homem. Prometeu, vendo que o homem havia ficado indefeso perante os outros animais, rouba o fogo e a sabedoria de Hefesto e Atenas e os presenteia aos homens. Hegel, contudo, demonstra que esta sabedoria é ainda meramente técnica, pois apenas ensina ao homem, agora com o fogo, a utilizá-lo. Então, poderíamos perguntar:

74 Como exemplo de divindades antigas nas quais se encontram o aspecto natural junto ao espiritual, nos fala Hegel das Eríneas, da Dike e das Eumênides, dentre outras. Segundo ele, estas divindades antigas são concebidas pelo povo grego como divindades espirituais que atuam somente no interior do humano, na medida que elas não aparecem enquanto objetividade ética, mas, ao contrário apenas se encontram de maneira subjetiva e abstrata – Hegel chega a compará-las à consciência moral –. Para citar apenas um exemplo, tendo em mente a trilogia de Ésquilo, nos diz Hegel: “Orestes foi perseguido pelas Eumênides, por deuses do direito rígrado e é libertado por Atenas, pelo direito ético, pela potência visível e ética do Estado”. Cf. *FR*, pp. 470 et seq.

75 Mesmo sendo Zeus filho de Cronos, o laço natural da consangüinidade entre filho e pai se mostra subordinado ao aspecto espiritual, pois na luta do deus político com o deus natural o que aparece como determinante para tal desenlace é a espiritualidade defendida por Zeus que sai triunfante e desse modo a natureza é posta em segundo plano duplamente: 1) Quando o laço familiar de sangue entre pai e filho não é motivo de impedimento da ação do deus; 2) Na própria vitória do deus novo político em face do deus antigo natural, quando o deus ctônico perde seu trono para o deus político. Tal rebaixamento do aspecto natural, de consangüinidade em face do espiritual, surge como objeto nas tragédias da época da *pólis* – como é o caso da Orestéia –, do mesmo modo que a luta das forças da natureza, representada por titãs e deuses “noturnos”, com os heróis e deuses espirituais é amplamente – como será logo em seguida mostrado nas *Traquíneas* de Sófocles – resgatado pelos trágicos.

76 *Estética* II, p. 189.

Prometeu não é um deus civilizador e, deste modo, não estaria figurado na galeria dos deuses novos? No que se refere ao aspecto civilizador de Prometeu, sim. Hegel enfatiza, porém, que ele ainda permanece um titã, uma divindade antiga, pois não provê o homem de conteúdo essencialmente ético. Zeus, ao contrário, deu ao homem a arte da guerra contra as criaturas selvagens, sendo possível a este, a partir daí, deixar de ser nômade. “Já que lhes faltava à instituição do Estado”, diz Hegel, “se insultaram e se dispersaram de tal modo que Zeus necessitou enviar a eles a vergonha e o direito por meio de Hermes”.⁷⁷ Sabemos que para Hegel é somente a partir da instituição do Estado que se torna possível ao homem emergir das necessidades mais instintivas para a instituição dos costumes, da cultura, estes sim, conteúdos propriamente éticos e espirituais reais.⁷⁸ Os novos deuses precisam destituir os antigos deuses de seu trono, pois nestes, como na arte simbólica, ainda impera o natural numa má junção com o ético. Prometeu é um deus antigo, e o é exatamente porque aquilo que ele presenteia ao homem é um saber ainda somente instrumental e, portanto, dependente da natureza.⁷⁹

A exposição desta luta dos deuses novos com os antigos, poetizada por Homero e Hesíodo, é resgatada pelos poetas trágicos da *pólis*. Vemos, desta maneira, no começo das *Traquínias*, Sófocles nos apresentar a vitória do herói Hércules, filho de Zeus, sobre o multiforme Aquelô, monstro que se apresenta na figura de um rio e, outras vezes, metamorfoseado em animais. Hércules é figurado por Sófocles apresentando as forças espirituais que habitam o Olimpo⁸⁰, pois ele, igualmente, o habitará, depois da morte trágica pelo fogo de Nesso, junto aos deuses⁸¹. Aquelô, ao contrário, surge apresentando aquilo que determina os antigos deuses, a predominância das forças da natureza. Desse modo lamenta-se Dejanira, a infeliz noiva de Aquelô, na mesma tragédia: “meu

77 Ibid, p. 192.

78 No terceiro capítulo irei tematizar precisamente a diferença feita por Hegel entre os povos históricos e os a-históricos. Esta diferenciação traz em seu centro uma determinação fundamental, a saber: a constituição do Estado nos povos históricos e a ausência deste nos povos sem história.

79 Cf. *Estética* II, pp. 190 et seq., cf. tb., *FR*, pp. 469 et seq.

80 Os helenos rendiam culto ao filho de Zeus de duas maneiras diferentes, conforme afirma Heródoto: “dedicando a Hércules sacrifícios como a um imortal, e chamando-o de Olimpio, enquanto ao outro eles levam oferendas como se faz em relação a um herói”. Heródoto, op. cit., II, 44. Mário da Gama Kury também nos indica, em sua tradução da História de Heródoto, através de nota, que na Odisséia (XI, 601 et seq.) o autor se refere a dois Hércules, sendo que – cito Gama Kury – “um vulto dele aparece no mundo dos mortos, mas ele próprio é um imortal entre os deuses do Olimpo”. Nota 189. In Homero, op. cit.

81 Hesíodo, *Teogonia*, tr. br. JAA Torrano, 2ª edição, SãoPaulo: Iluminuras, v. 953-955. “feliz ele [Hércules], feita a sua grande obra, entre imortais habita sem sofrimento e sem velhice para sempre”

pretendente era um rio que sob três formas diferentes me vinha pedir a meu pai: ora se apresentava sob o aspecto de um touro, ora de uma serpente de espirais multicores, ora de um ser humano com cabeça taurina”.⁸² A vitória do filho de Alcmene sobre Aquelô expõe o rebaixamento das forças da natureza em face da elevação do espiritual dos deuses, assumido aqui pelo semideus Hércules, pois “[...] um desenlace propício nos ofereceu Zeus, senhor dos combates”.⁸³ Vemos assim, exposto nesta tragédia, o conteúdo que aparece como condição *sine qua non* para a configuração da arte clássica enquanto ideal da beleza, que outrora já fora realizado artisticamente por Homero e Hesíodo no rebaixamento das forças naturais, referentes aos deuses ctônicos, e também na re-significação feita por estes da herança recebida do oriente.⁸⁴ A luta dos deuses novos e antigos e, por conseguinte, a vitória daqueles sobre estes é a condição principal, para Hegel, que possibilita a configuração do ideal do belo na forma da arte clássica, pois mostra de maneira figurada a atividade mesma do espírito daquele povo em apreender-se enquanto livre.⁸⁵

1.1 A individualidade dos deuses gregos na configuração clássica do belo

A arte simbólica é apresentada por Hegel como pressuposto para a arte clássica, na medida que aquela já carrega em seu germen as potências espirituais do homem – embora ainda amalgamadas com o natural – que serão posteriormente desenvolvidas e configuradas pela arte clássica. Deste modo, a arte oriental prepara o terreno propício para a efetivação da bela arte. Na arte oriental os deuses não aparecem como sujeitos. Os deuses não foram ainda apreendidos enquanto *subjetividade*, pois os deuses da arte oriental surgem como símbolo, no qual o *signo* apenas se refere abstratamente ao significado. Assim, vemos no Egito os deuses, por exemplo, surgirem figurados na figura de leão, cujo signo, a figura felina, apenas alude abstratamente ao significado: a força. Do mesmo modo que na esfinge, de cabeça humana e corpo de animal, a espiritualidade do homem, enquanto substância, surge amalgamado com o corpo do animal, mostrando assim uma mistura da substancialidade do homem, que ainda se mostra oculta para a consciência oriental, com o

82 Sófocles, *Traquínias*, tr. br. Maria do Céu Zambujo Fialho, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996, v. 9-14.

83 Ibid, v. 26-27.

84 Cf. Heródoto, op. cit., II, 43 e 44, no que se refere à antiguidade e origem de Hércules como procedente do oriente.

85 Cf. *Estética* II, pp. 183 et seq.

animal que nada expressa da verdadeira espiritualidade humana. Os deuses da arte clássica, contudo, aparecem enquanto subjetividade espiritual que contém em si mesmo um substancial ético. Por apresentar-se enquanto subjetividade, os deuses se mostram, como substancialidade ética, na forma da *singularidade*. A subjetividade dos deuses gregos se mostra como potência espiritual ainda em sua *primeira* manifestação subjetiva, ou seja, esta não foi ainda apreendida, como já foi dito, enquanto infinitude. Deste modo, o verdadeiro conteúdo racional da divindade se apresenta ainda na forma da *individualidade* sensível, pois a verdade, por não ser apreendida ainda enquanto infinitude, é exposta *imediatamente* na forma imagética. Esta apresentação imagética da substancialidade do homem abrange, como veremos a seguir, a totalidade da experiência grega, contudo é no Estado, enquanto a maior expressão da substancialidade na exterioridade fenomênica, onde esta concepção de mundo se mostra de modo mais patente entre os gregos. A unidade artística surge na Grécia, de um lado, como a determinação fundamental da vida deste povo, porém, por outro lado, ela surge igualmente como condição mesma da dissolução da determinação da beleza para uma formação do espírito mais desenvolvida. A substancialidade ética do povo tem sua aparição na imagem do Estado individualizado, que subsume imediatamente todas as individualidades do cidadão, mostrando assim a deficiência da concepção de mundo estética, de um lado, pela não promoção da liberdade subjetiva individual e, de outro, pelo apego do homem grego a imagem individual *deste* Estado como a única forma capaz de expressão da liberdade do cidadão, condicionando a liberdade do homem a individualidade imagética do Estado⁸⁶.

A explicitação e a *racionalização imediata* do mundo, ou seja, a forma de expressar a verdade espiritual do homem que é própria da arte, se dá assim, necessariamente, segundo Hegel, na forma individual. Através da apresentação (*Darstellung*) do verdadeiro realizada pela arte, o homem *vê* aquilo que é racional e substancial no próprio humano figurado de maneira sensível. Quando se contempla uma escultura de um deus grego, o substancial e verdadeiro do humano aparecem nela *imediatamente* figurados e se apresentam ao homem imediatamente à intuição. Sem esta individualização é impossível que apareça o substancial. Na arte esta apresentação do

86 “Mas a vida do Estado, enquanto fenômeno mundano e exterior, assim como os estados da efetividade mundana em geral tornam-se caducos”. *Estética* II, p. 241.

verdadeiro é imediata, é dada na imagem e a maneira própria da aparição do substancial dos deuses nesta figura sensível deve se dar por meio da *individualização* destes na imagem do humano. Não pode pertencer mais à arte clássica o figurar do divino a partir de princípios abstratos, pois, com efeito, seria impossível pensar em um Ideal (*Ideal*) de arte em tal abstração. Um Deus que permanece em unidade abstrata consigo mesmo não permite a sua figuração porque ainda não se pôs em relação com o sensível, com a finitude da humanidade. Não se misturando a ela, a sua configuração não é possível e assim não há lugar para a realização da beleza. Um Deus que permanece em tal abstração é aquele que vemos ordenar a Moisés: “não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma de tudo o que há no alto do céu [...]”,⁸⁷ e a experiência artística que o expressa, para Hegel, é da figuração *simbólica* do *sublime autêntico*, cujo Deus único – o do judaísmo – cria todo o universo. Este permanece, conforme Hegel, na sua quietude e separado de toda a criação, pois o substancial divino aparece isolado do homem, apartado de toda contingência e finitude, sendo o homem aí apenas parte desta finitude.⁸⁸ Para a arte clássica, ao contrário, este substancial divino aparece apresentado na figura humana e se manifesta no indivíduo na medida que o verdadeiro nos deuses é *intuído* como sendo o verdadeiro e substancial também nos homens, como aquilo que é *infinito* e *permanente* no espírito humano.

Esta individualidade antropomórfica do politeísmo grego aparece no círculo dos deuses que são configurados idealmente pela arte em sua *beatitude*, como aqueles que possuem a felicidade olímpica. Eles apresentam-se como divinos porque estão livres da mortalidade e de todas as contingências da finitude humana. Esta beatitude dos deuses figurada de maneira artística, todavia, necessita particularizar-se⁸⁹. Assim vemos, por exemplo, no início da *Ilíada*, o próprio deus Apolo, que fora invocado pelo pai de Crises, após a recusa de Agamenon em devolvê-la ao sacerdote, atacando impiedosamente o exército argivo.⁹⁰ Mesmo na escultura grega, onde a particularidade (*Besonderheit*) dos deuses é mais singela do que na épica e na tragédia, para permanecer na esfera grega da arte, ela ainda está presente, como quando Zeus aparece esculpido lançando um raio contra

87 Deuterônimo, 5; 8. Aparece na bíblia a mesma interdição de construir imagens em Êxodo, 5; 8. Esta proibição se refere precisamente ao culto e adoração dessas imagens, pois ela está em relação com a exigência monoteísta de que o povo judeu tenha apenas um Senhor.

88 Cf. *Estética* II, p. 99 et seq.

89 Cf. *Estética* I, pp. 185 et seq.

90 Homero, op. cit., canto I, v. 50 “contra os homens dirige seus dardos pontudos.”

um aparente inimigo⁹¹. A serena beatitude dos deuses apresenta-se, assim, como individualidade particular – como Apolo, Zeus, Palas e, ainda, como este ou aquele herói – e não mais na pura serenidade, pois já contém aspectos da finitude humana.⁹²

1.2 A Individualidade autônoma no estado universal do mundo heróico

É também característico do ideal da arte em geral necessitar de um *terreno* coincidente com o seu *conceito* para efetivar-se, para, deste modo, apresentar-se enquanto particularidade (*Besonderheit*), como obra de arte. A arte em geral é apresentada, por Hegel, como a exposição sensível do absoluto, ou seja, como exteriorização (*Entäußerung*) da *verdade* divina na forma artística. A apreensão da *verdade* divina efetuada pela obra de arte se dá na forma da *liberdade*, pois o verdadeiro e racional no divino outra coisa não é senão a liberdade, ou seja, o desdobrar-se desta no mundo, que se apresenta como sendo o próprio conteúdo da arte. Toda obra de arte, para Hegel, figura um determinado estado (*Zustand*). A obra de arte, todavia, enquanto manifestação do Ideal, deve apresentar um estado específico, no qual a liberdade se mostra ainda de modo imediato. No *Jovem Werther* de Goethe, por exemplo, apresenta-se configurado um determinado estado, contrário ao *estado* exigido pelo ideal. Vemos nesta obra o estado universal do mundo das relações prosaicas (*prosaisch Zustände*), da vida do Estado. Nela o personagem Werther encontra-se envolvido amorosamente por Lotte, que é noiva e posteriormente torna-se esposa de Albert. A impossibilidade da conjugação deste amor leva Werther ao suicídio. Aqui, o casamento e, por conseguinte, a família, que contém no mundo prosaico muito mais determinações do que um mero amor *pessoal* de um sujeito por outro⁹³ encontra-se totalmente dependente da relação com os interesses objetivos do todo, do Estado.⁹⁴ Neste

91 *História da Arte Italiana*, Argon, Zeus ou Poseidon do Cabo Artemísio, escultura de bronze, 460 a.C, p. 101.

92 Cf. *Estética* II, pp. 208 et seq.

93 E não um outro qualquer, mas este outro, no caso de Werther, Lotte, sendo o protagonista impelido apenas pelo sentimento e arbítrio pessoal. Esta, consciente da impraticabilidade da efetivação deste amor indaga: “por que eu, Werther? Justamente eu, que pertencço a outro?” Goethe, J. W. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, tr. br. Erlon José Pascoal, São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

94 Hegel conceitua o amor cavalheiresco como sendo um amor entre duas subjetividades, homem e mulher, cuja finalidade última é apenas a entrega de si ao outro amado, mesmo que para tal fim o objetivamente legítimo – a família, o casamento, a religião, etc. – seja posto em segundo plano e, assim, aparecendo para o sujeito como verdade apenas aquilo que é legitimado pelo seu sentimento e interioridade. Cf. *Estética* II, pp.

estado prosaico é a própria substancialidade da liberdade concreta na totalidade ética que limita a autonomia individual (*individuelle Selbständigkeit*), a liberdade imediata, pois nele a autonomia do indivíduo se encontra mediada pelas instituições objetivas do Estado.⁹⁵

A arte na sua mais bela aparição, a arte clássica, também apresenta um estado universal. Este estado aparece, ao contrário daquele, como a expressão da autonomia imediata (*unmittelbare Selbständigkeit*) exigida pelo ideal de arte. O conceito do ideal de arte clássica como apresentação do *verdadeiro* implica que a obra de arte, para realizar a idealidade, necessita mostrar-se em conexão com um mundo espiritual capaz de apreender a *exposição* da liberdade que a obra de arte realiza. O ideal clássico encontra este mundo espiritual adequado a si, segundo Hegel, no estado universal do mundo (*allgemeine Weltzustand*) da época heróica. Neste, a substancialidade ética apresentada no Estado, isto é, a experiência da liberdade realizada através de leis e instituições ainda não se efetivou. Neste estado, a determinação da autonomia (*Selbständigkeit*) pode aparecer devidamente apresentada em sua verdade, pois a autonomia só pode ser *exposta*, isto é, aparecer na forma própria para a apresentação artística, num mundo fundado na autonomia imediata do agir, que é fundamental para o aparecimento da *individualidade* necessária para a exposição (*Darstellung*) do belo. Este mundo espiritual é exatamente aquele que, segundo Hegel, aparece nos tempos heróicos. No estado heróico o agir é alicerçado na própria *individualidade autônoma do herói*, individualidade que se realiza em completa autonomia em relação às determinações exteriores. O agir heróico consiste na própria instituição, por meio da ação do herói, das verdades que este assume como sua tarefa realizar. Para Hegel é justamente esta autonomia que é exigida pela *verdade da beleza*, pois esta se caracteriza por apresentar de modo *imediato* as forças espirituais, sem quaisquer *mediações* que impediriam a exposição *bela* do *agir autônomo*.⁹⁶ É desta maneira imediata que o herói a expressa. Este conteúdo espiritual, na arte clássica exige assim um estado universal do mundo no qual as relações do Estado formado ainda não foram estabelecidas, mas, ao

298 et seq.

95 No 3º capítulo deste trabalho discuto exatamente o estado do mundo prosaico em relação com o estado do mundo heróico. Aqui me limito a mencionar este contraponto, também apresentado por Hegel na sua exposição sobre o estado universal do mundo.

96 Hegel fala, a este respeito, de maneira bastante ilustrativa sobre a inadequação da exposição bela da ação de um magistrado ou mesmo de um monarca como ações autônomas no sentido aqui referido. Nos Estados prosaicos o indivíduo carece inteiramente da autonomia (*Selbständigkeit*) característica do herói, pois aí este se encontra submetido a toda a estrutura legal de um Estado, restando pouco ou quase nenhum espaço para a sua autonomia subjetiva. Cf. *Estética* I, pp. 200 et seq.

contrário, um estado do mundo, no qual o indivíduo traz em si mesmo a objetividade ética, ou seja, onde o “sujeito” aparece em unidade imediata com a objetividade. Esta objetividade é o substancial e universal, sendo o *indivíduo* apenas indivíduo quando age movido por esse substancial. Hegel localiza mais precisamente esta unidade do individual e do universal no período heróico, mais especificamente, grego, onde o *universal* se manifesta como fonte da *particularidade individual*.

Vemos de igual modo, porém, o autor da *Estética* permear sua exposição de exemplos de épocas posteriores à época heróica grega, ao explicitar o conceito de estado universal do mundo da época dos heróis. O vemos localizar uma época heróica também no período da cavalaria medieval⁹⁷, por exemplo, no heroísmo de *El Cid*. Este personagem, cuja fonte e princípio da ação não é determinado e impulsionado por nenhum conteúdo *substancial ético*, mas, ao contrário, como herói da cavalaria que ele é, retira da sua própria *interioridade* o conteúdo ético impulsionador da sua ação heróica – amor, honra – agindo, deste modo, a partir da *interioridade subjetiva*. Assim, aparece El Cid matando pela reparação da honra de seu pai, ao mesmo tempo em que luta pelo amor da filha do homem que foi assassinado por ele – o próprio cavaleiro do rei, que luta em defesa dos interesses da objetividade ética –, estabelecendo um conflito instaurado apenas pelo arbítrio da subjetividade, não contendo aí nada de substancialmente objetivo.⁹⁸ Hegel, igualmente, também localiza um estado heróico na cultura árabe, mais precisamente na religião maometana, por exemplo, no período de disseminação da religião do profeta Maomé. Aqui, a religião “[...] deu ao ânimo a liberdade subjetiva que o preenche inteiramente”.⁹⁹

97 Hegel na *Filosofia de la Historia*, p. 601, caracteriza o período medieval – posterior a morte de Carlos Magno – como estado pior (*schlechtesten Zustand*) do mundo, ao que parece em uma polêmica nas entrelinhas com Herder, pois este, em sua *Filosofia da História* caracteriza o período medieval como estado único do mundo. Herder acentua aí o caráter histórico exclusivo do período da cavalaria, porém não afasta totalmente uma comparação com o mundo heróico grego, pois segundo ele: “A este espírito de honra cavalheiresco do norte se lhe comparou com os tempos heróicos dos gregos e de fato encontraram pontos de comparação”. Contudo, este período cavalheiresco “segue sendo, segundo Herder, único na série dos séculos, exclusivamente idêntico a si mesmo”. Cf. Herder, op. cit., p. 75.

98 A diferença do conteúdo da ação dos heróis gregos e da cavalaria parece ser a razão para que Hegel utilize dois termos diferentes para falar do herói da época heróica grega e do herói da Idade Média: *Heroen* e *Helden*, respectivamente. Cf. *Estética* II, p. 291.

99 *Ibid*, p 292. A autonomia exigida para o estado universal do mundo artístico aparece, de um lado, em povos e épocas nas quais as instituições estatais não se efetivaram e, de outro, em épocas nas quais os Estados formados com suas leis e instituições estão provisoriamente suspensos da vida efetiva de um povo, tal como se mostra, por exemplo, em períodos de guerra civil ou, ainda, na época da cavalaria. A autonomia do herói aparece desse modo, num e noutro caso, na ausência ou enfraquecimento das instituições do Estado. Este tema será mais amplamente discutido no terceiro capítulo, pois se trata de mostrar, dentre outras coisas, que

O conceito de estado universal do mundo, no que se refere ao estado adequado para a configuração do ideal artístico em geral, pode-se assim dizer que abrange os três períodos acima mencionados. Assim, para o acolhimento da forma do ideal é necessário que tal estado apareça, como antes aludido, como *autonomia*. Porém, é determinante que tal estado apareça na forma da *verdadeira autonomia* (*wahre Selbständigkeit*) e que não apareça puramente na forma da substancialidade divina, de maneira que somente o divino é livre e absoluto, o sujeito sendo, desta maneira, eliminado em nome de uma substância outra que não se encontra nele. Do mesmo modo, a autonomia tampouco deve aparecer na forma da subjetividade, para a qual toda e qualquer substancialidade surge como estranha. Em ambas as formas, a autonomia permanece presa a uma oposição entre o universal e o particular individual. Na primeira, o substancial e universal predomina em face do indivíduo, como na experiência oriental, destituída de subjetividade e, portanto, de verdadeira autonomia¹⁰⁰. Inversamente, na segunda é a subjetividade que predomina em face do substancial, aparecendo apenas como legítima uma objetividade posta pelo arbítrio do sujeito, sendo este substancial estranho e oposto a si. Exemplo disso vemos em El Cid, herói que absolve da punição seu prisioneiro árabe, contrariando com isso a ordem do rei para puni-lo. O Cid tem como juiz apenas a sua *interioridade subjetiva*, contraposta à objetividade. A autonomia se mostra como parcialidade quando apresentada nesta oposição, pois ora aparece como um substancial que permanece separado do sujeito, ora como subjetividade que apenas reconhece como legítimo o substancial posto por ela. Em se tratando da configuração do ideal de arte clássica, a arte na sua mais alta beleza e verdade, esta parcialidade precisa ser superada, pois a referência exigida aqui é a da *verdadeira autonomia*. Esta, para Hegel, consiste na unidade imediata entre o substancial ético, o universal, e o particular individual, “na medida em que o universal igualmente adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto o sujeito singular e particular apenas no universal encontra a base inabalável e o autêntico conteúdo de sua efetividade”.¹⁰¹ Assim, para a verdadeira arte, a forma de arte clássica, exige-se a *verdadeira* forma da *autonomia* e é nesses termos, portanto, que Hegel localiza o estado universal do mundo heróico

esta autonomia heróica se apresenta, para Hegel, como própria dos povos sem história, como é o caso dos povos orientais e do próprio estado universal do mundo configurado pela poesia homérica.

100 Cf. *Estética* I, p. 190.

101 *Idibid.*

autêntico entre os gregos.

A ação do herói, o agir a partir de si mesmo como expressão dessa *autonomia viva* (*lebendige Selbständigkeit*) exigida por Hegel ao ideal da arte clássica, contém desta forma os dois lados, o substancial e o individual em perfeita unidade. A ação do herói grego como agir no mundo contém o momento da cisão, da luta. Aquilo que é divino e espiritual nos deuses é assumido pelo herói como seu *pathos*, como se sua ação fosse ela própria divina. Esta exigência da ação para a realização do ideal do belo deve-se a que na arte clássica já não é possível permanecer na esfera da beatitude divina, pois esta justamente não permite, dada a sua abstração, que esta divindade seja configurada, conforme foi dito antes. Aqui, na arte clássica, o ideal artístico da divindade apresentado em sua beatitude e repouso se *desdobra* e se *determina*. A arte clássica exige, deste modo, este passar dos deuses pela finitude que se apresenta justamente na assunção pelo herói do substancial da divindade, assunção que precisamente realiza aquela *verdadeira autonomia* exigida pelo ideal clássico.

O substancial dos deuses que é assumido pela individualidade do herói faz com que cada indivíduo torne-se assim, guia e mestre de suas próprias ações. É este substancial assumido por cada indivíduo que o faz ser o que ele é. O que faz, por exemplo, Orestes ser Orestes, na Trilogia de Ésquilo, é o substancial do deus Apolo que, por ele assumido, o impele para o assassinato da mãe. Esta por sua vez, assume o substancial das Eumênides, exigindo vingança pelo crime de sangue cometido por seu filho Orestes. É assim que nas colisões trágicas vemos um indivíduo contra o outro, ou melhor, o substancial assumido pelo herói enquanto indivíduo *autônomo* contra outro substancial-indivíduo. Este choque entre substâncias éticas encontramos também na *Antígona* de Sófocles, na qual a protagonista, Antígona, toma para si o substancial dos deuses subterrâneos, enquanto Creonte assume o substancial dos deuses da cidade. A partir daí, vemos a cisão das duas substâncias éticas que provoca, justamente, o caráter trágico da colisão. Esta expressão da *subjetividade viva* de cada uma das individualidades em colisão revela, segundo Hegel, a esfera própria da *vontade autônoma*. É deste modo que a autonomia e a assunção do substancial caracterizam aquilo que é mais próprio à individualidade do herói, aquilo que constitui a sua determinação fundamental. A identidade do herói trágico com sua ação é absolutamente fundamental na medida que a sua *vontade*, enquanto já contém em si

imediatamente o universal, o substancial dos deuses assumido *individualmente*, não permite nenhuma determinação *subjetiva do querer*, pois se apresenta como *vontade objetiva* e deste modo, uma vez tomado para si tal substancial, o indivíduo permanece preso a ele. É o que ocorre com Édipo, que mesmo não sabendo, no ato do assassinato de Laio, ser este seu pai, ao incorporar o substancial das leis da cidade e mesmo tendo sabido somente posteriormente ser ele o autor do parricídio, cai em desgraça ao ter que assumir seu crime, uma vez que está preso ao substancial ético.¹⁰²

É por essa razão que aqui interessa tratar apenas da experiência grega, na medida que o próprio Hegel caracteriza o povo grego como sendo aquele que historicamente realizou mais belamente a unidade imediata entre o substancial e o individual, pois é neste povo que “o espírito como universal [a *pólis*] por si é o espírito político. Aparece em sua individualidade livre como o espírito dos sujeitos, os quais estão penetrados dele e constituem sua eticidade”.¹⁰³ Trata-se, portanto, de identificar e mostrar que no povo grego e mais exatamente na experiência da democracia ateniense, esta unidade imediata, configurada no estado heróico, também está posta. Aqui ela não é mais a expressão da vontade individual que encarna o substancial ético e age por seus próprios auspícios no mundo, sem uma lei objetivamente válida universalmente, como ocorre com o herói fundador de Estados. De outro modo, o indivíduo grego da *pólis* também encarna este substancial ético, só que aqui ele aparece objetivamente determinado *no* Estado, no qual cada cidadão é ele mesmo este Estado e retira toda a sua vitalidade espiritual do mesmo, pois se cada cidadão é o Estado, quando se emprega toda a energia espiritual para os fins da *pólis* se está a trabalhar, deste modo, pelos próprios fins subjetivos, que não são outros que os do próprio Estado. A *vontade objetiva autônoma* do herói é transformada na *vontade objetiva autônoma* do cidadão livre da *pólis*.

Como se dá mais exatamente a relação entre estado universal do mundo heróico

102 Ibid, pp. 191 et seq. A atitude heróica é exemplificada aqui pela tragédia, porém existe também a ação heróica épica. Neste caso, poderia se exemplificar a autonomia também pela ação heróica épica, mas como se trata do mesmo terreno universal, tanto na ação trágica como na épica, achei por bem, para não me desviar do que realmente é importante neste parágrafo – a unidade, no estado da verdadeira autonomia, entre o substancial ético e o individual – escolher a tragédia como exemplo. Diz-nos Hegel “o terreno universal da ação trágica, tal como na epopéia, é oferecido também na tragédia pelo estado do mundo que anteriormente eu já indiquei como sendo o heróico. Pois apenas nos tempos heróicos as potências éticas universais – na medida em que elas nem estão fixadas como leis do Estado nem como mandamentos e deveres morais – surgem em frescor originário como os deuses [...]”. *Estética* IV, p. 248.

103 *FH*, p. 452.

grego e Estado ateniense da *pólis*? É certo e notório que este é historicamente posterior àquele. Aquele pertence à época arcaica grega, narra histórias de indivíduos agindo num solo ainda destituído de leis – época na qual imperavam os valores fundamentalmente aristocráticos da *kalokagathia* –, sendo eles mesmos fundadores de Estados. A experiência da *pólis* diz respeito, por sua vez, à época clássica grega, na qual o Estado já pertence à experiência deste povo, época na qual cada indivíduo só pode agir almejando um bem comum ao todo, pois já se trata de um Estado constituído, de um Estado ordenado pelas leis, expressas numa constituição. Ora, como já foi dito antes, o estado universal do mundo da autonomia é o terreno próprio no qual o ideal da arte pode situar-se como em sua morada. Assim, poder-se-ia falar de um estado artístico por excelência, no qual os heróis-indivíduos e os deuses aí configurados seriam a própria obra de arte viva. Os heróis em tal estado agem como se eles próprios fossem deuses, pois assumem o seu *pathos* como divino e cometem as mais grosseiras injustiças, sem mesmo chegar a cometê-las¹⁰⁴, pois o que eles assumem – e é isto o que é válido como universal – é, precisamente, o que há de mais substancial e nobre no seu ânimo, pois como se trata de um período em que as leis não eram constituídas racionalmente e válidas para todos igualmente, cada herói só pode assumir o ético como aquilo que lhe é próprio.

Vemos tal estado, por exemplo, configurado na *Ilíada* quando o herói Pélide Aquiles, após ter sido insultado pelo rei dos argivos resolve, num primeiro momento, apaziguar sua ira sacando da espada para matar Agamenon, mas por intervenção da prudente Palas Atena, o herói de “mão robusta, então, logo baixou sobre o punho da espada, e a grande espada encaixou na bainha”.¹⁰⁵ Isto não impede, porém, Aquiles de vituperar contra o seu rei e chefe do exército grego. Diz ele: “bêbado que tens a vista do cão e a coragem do veado, nunca a armadura envergaste para ir combater como os outros, nunca às ciladas te atreves, ao lado dos nobres aquivos, que no imo peito tens medo, pois sabes que a Morte te espera”.¹⁰⁶ Aquiles assume aqui o *pathos* que tem como princípio e

104 O herói-indivíduo pratica injustiça somente em comparação aos Estados formados, onde aquilo que é justo, segundo Hegel, é racionalmente estabelecido como justo, por meio de leis universalmente válidas para todos os homens que constituem tal Estado. Se, entretanto, levarmos em consideração apenas o estado universal heróico, no seio do qual os indivíduos agentes praticam a ação e encarnam a justiça como pertencente a eles, o justo, neste estado está dado individualmente, deste modo não pode haver injustiça em sua ação.

105 Homero, op. cit., v. 219-220.

106 Ibid, v. 225-228.

fonte de sua ação o substancial da deusa Atena, um *pathos* que pertence ao herói em imediata unidade com o substancial divino.¹⁰⁷ Só é possível, segundo Hegel, um súdito ofender ou injuriar um monarca em tal estado destituído de Estado, pois quando se trata dos Estados formados – e aqui me reporto à *Filosofia do Direito*, na qual a figura do monarca é tida como a própria personificação do Estado – esta ação torna-se crime passível de punição pelas instâncias jurídicas do Estado.¹⁰⁸ Encontramos igualmente, na *Ilíada*, a punição de Tersites efetuada pelas mãos de Odisseu, após aquele insultar o rei Agamenon com palavras vis. Diz Homero: “golpeou-o com o cetro nas costas e espáduas, o que o obrigou a encurvar-se, nadando-lhe os olhos em lágrimas”.¹⁰⁹ Punição ou vingança? Para Hegel, a ação de Odisseu caracteriza uma vingança, pois a “pena” infligida por este a Tersites implica somente num ato tomado pela própria vontade do herói, baseado numa autonomia destituída de leis objetivas, melhor dizendo, o divino Odisseu “fez justiça com as próprias mãos”. A pena, ao contrário, consistiria num tribunal instituído pelo Estado, cuja finalidade seria julgar o infrator por meio dos trâmites legais e de leis universais objetivas, restando desse modo para o judicante um reduzido espaço de decisão subjetiva. A vingança, portanto, encontra somente o seu lugar neste estado universal do mundo, no qual o indivíduo-herói determina, tendo a si mesmo como tribunal e juiz, qual castigo aplica ao infrator¹¹⁰. O que quero relacionar aqui é este estado universal do mundo da época dos *heróis gregos* com o Estado ateniense. Esta relação Hegel a encontra na estrutura lógica do *ideal do belo*, expressa na *autonomia* do herói. Ela se apresenta na unidade do universal e do particular individual, que aparece como condição para a figuração do ideal. Como unidade bela, esta coincide com a experiência histórica da Grécia clássica, que é o lugar da apropriação pelo artista da *pólis* do conteúdo dos mitos gregos. Esta apropriação é possível, para Hegel, devido à relação do cidadão ateniense com o seu todo social, pois esta relação é a própria realização da liberdade imediata do herói, agora encarnada no cidadão. É deste modo que Hegel classifica a própria experiência social ateniense da democracia como experiência *bela*. Aliás, é a totalidade da experiência grega que é pensada por Hegel como

107 No que se refere à autonomia do indivíduo no estado do mundo heróico mesmo perante a autoridade do rei, cf. *Estética* I, pp. 195 et seq., vol. IV, pp. 99 et seq.

108 Cf. Hegel, *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, Terceira Parte: Eticidade; Terceira Seção: O Estado, tr. br. Marcos Lutz Muller, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998, § 283.

109 Homero, op. cit., v. 355-366.

110 Cf. *Estética* I, p. 194., cf. tb., *FD*, A Sociedade Civil, § 220.

experiência da *beleza*, e é pensada assim em função da *liberdade imediata* que caracteriza a *pólis* grega.¹¹¹

2 A bela liberdade grega: a *pólis* e a autonomia

Na Grécia clássica encontramos um Estado constituído, uma religião oficial e, mais ainda, encontramos um código de leis universalmente válidas para todos os cidadãos. Passamos, portanto, de uma esfera destituída de leis, a época heróica, para um Estado formado. Assim como na configuração artística ideal vemos o indivíduo-herói assumir em seu próprio *pathos* o substancial ético dos deuses, no Estado grego ateniense cada cidadão assume o substancial ético do Estado. Temos aqui, portanto, duas autonomias distintas, uma, pode-se assim dizer, pré-estatal e outra propriamente estatal. Contudo, esta autonomia heróica é resgatada como *modelo* para o artista clássico e, deste modo, vemos os tragediógrafos gregos figurarem, no seio da *pólis* democrática ateniense, a *areté* heróica dos *aristoi* da época arcaica, ou seja, re-significaram o ideal de autonomia heróica trazendo-o para o contexto político democrático. Aquela *verdadeira autonomia* que Hegel exige para a figuração do *ideal* do belo e que aparece como condição do estado heróico, se mostra em solo ateniense, em outra esfera, não mais aquela da arte, mas agora a do espírito objetivo, na figura do cidadão da *pólis*, enquanto este dá a si mesmo suas próprias leis. A autonomia plástica permeia toda a experiência política ateniense, pois cada cidadão autônomo apresenta-se *corporalmente* na *agorá* para defender os interesses universais do Estado. Assim como na época heróica os indivíduos agiam impelidos por um substancial ético universal, sendo heróis somente enquanto o que eles apresentam é algo superior que o próprio indivíduo; de igual modo seria impensável para um cidadão da *pólis* agir na *agorá* tendo em vista os seus próprios fins particulares, pois cada cidadão ateniense só se reconhecia como livre no seio da totalidade das relações do Estado. Este se apresentava como o próprio substancial ético assumido pelo cidadão que, igualmente, o impelia para a ação. O cidadão ateniense somente se reconhecia como autônomo porque participava e agia, instituindo suas próprias leis, no interior de uma assembleia também constituída de homens livres, visto que a liberdade do cidadão só tinha legitimidade na medida em que

111 Cf. *FH*, pp. 451 et seq.

esta liberdade era reconhecida por outros, livres de modo igual a ele. Esta liberdade do cidadão ateniense estava intrinsecamente relacionada com a ação deste no interior do todo social, pois cada cidadão não possuía, enquanto indivíduo particular, enquanto este ou aquele cidadão, nenhuma liberdade, mas esta liberdade somente se apresentava como tal na medida que o que cada cidadão almejava era o bem da cidade. Vemos, portanto, na experiência histórica grega, aquilo mesmo que Hegel caracteriza como conceito e propriedade da beleza, a *unidade imediata* entre o *substancial* e a *individualidade*.

A ação política do indivíduo na experiência democrática grega também se apresentava de maneira *plástica*, pois cada cidadão se mostrava de *corpo* presente na assembléia – e Hegel mostra isto como uma *condição* da democracia grega – onde cada indivíduo, por meio do discurso, defendia “seu ponto de vista” na assembléia com toda *paixão* e *ânimo* (*Gemüt*)¹¹², pois na experiência democrática grega a decisão na assembléia envolve diretamente a vida do todo social e, por conseguinte, a vida individual de cidadão.¹¹³ Cada indivíduo, enquanto indivíduo que decide, mostrava-se, por meio da ação na assembléia, como *unidade* entre *corpo* e *espírito*. Deste modo, podemos dizer que a própria atividade individual do cidadão no interior da assembléia se mostra como *bela*, na medida que a presença *física* deste está em *unidade imediata* com seu *ânimo* e *paixão espirituais*. Esta *unidade* é inseparável da própria substancialidade do Estado ateniense, ou seja, ela se constitui do mesmo modo que a *unidade* que caracteriza a experiência da *bela arte*.

Outra maneira não há de participar da assembléia se não for de corpo presente, pois para defender a cidade era necessário o emprego da voz, por meio da palavra. Este

112 Enfatizo a tradução ânimo para o termo *Gemüt* para sinalizar a diferença entre este termo e *Gesinnung* (mentalidade, disposição de ânimo, disposição). O primeiro parece estar mais próximo do aspecto natural, na medida que conota a não-reflexividade do indivíduo agente e sua ação está relacionada diretamente com o pathos individual. É desse modo que Hegel emprega o termo *Gemüt* para referir-se às experiências sociais nas quais predomina a imediatidade da liberdade. O segundo termo, por sua vez, parece caracterizar a disposição da subjetividade característica da experiência prosaica moderna, objetivamente mediada pelas instituições da eticidade, diferente radicalmente desse ânimo do cidadão grego que se apresenta diretamente na ágora e que coincide interiormente também de modo imediato com o todo ético. Apresenta-se no termo *Gesinnung* uma conotação mais distanciada da natureza, na medida que o indivíduo agente reflete sobre si e sobre sua própria ação. Na Estética, contudo, por se tratar de uma compilação de anotações de alunos e do próprio Hegel, fato que abre possibilidades de imprecisões, registrei uma ocorrência do termo *Gesinnung* no sentido de *Gemüt*. Esta exceção encontra-se no volume I, p. 195 da tradução brasileira.

113 Cf. *FH*, p. 458. Sobre a importância da presença do cidadão na assembléia e sobre o efeito produzido na vida de cada cidadão pelas decisões tomadas na assembléia, cf. tb. Coulanges, Fustel de. *A Cidade Antiga*, Estudo sobre o Culto, o Direito, as Instituições da Grécia e de Roma, tr. br. Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca, Ediouro, p. 227.

instrumento *plástico*, a palavra, é de crucial importância para a constituição da democracia grega, pois por meio do discurso ela possibilitava o aparecimento da persuasão. Os gregos da *pólis* tinham inclusive uma divindade chamada *Peithó*, que se apresentava imediatamente na argumentação, que era desta maneira discurso persuasivo, o próprio significado desta divindade. Vemos neste caráter plástico da palavra, do mesmo modo que na experiência artística, o divino, a *Pheitó*, apresentar-se imediatamente no sensível, na palavra, ou melhor, na *palavra bela*.¹¹⁴

O cidadão grego da *pólis* nascia no seio de uma experiência social na qual todo homem que *nasce* livre é, por isso, livre. Ora, para Hegel, o espírito não havia sido apreendido ainda como absoluto, pois ali não imperava a máxima de que *todo* homem é livre, como acontecerá no mundo cristão. Ao contrário, apenas os cidadãos livres são livres e, como sabemos, o escravo, a mulher e o estrangeiro não o são. Assim, para Hegel, os gregos ainda se mostram presos ao aspecto da natureza. A subjetividade, entre o povo grego, segundo ele, ainda não se voltou a si para se reconhecer enquanto liberdade infinita, pois a liberdade apenas se põe ali como vontade objetiva (*objektive Wille*), ou seja, se apresenta no sujeito apenas a vontade como vontade da eticidade objetiva (*objektive Sittlichkeit*), que está em *unidade imediata* com aquele. A liberdade do cidadão grego somente se realiza enquanto a ação de cada indivíduo livre existe e é legitimada apenas no interior de um todo objetivo, o Estado. Para Hegel, como a subjetividade não atingiu a sua interioridade, ela permanece presa a esta determinação *imediata* da *objetividade*, do todo ético. O espírito encontra-se assim em sua liberdade, segundo Hegel, de forma parcial entre os gregos, pois estes não foram capazes de apreender a liberdade infinita, mas a compreenderam ainda somente em unidade com a *pólis*, aparecendo condicionada àquilo que é finito.¹¹⁵

A liberdade imediata significava a *apreensão* do *substancial ético* a partir do *costume*. Deste modo os *homoioi*, os semelhantes, podiam dizer uns aos outros: nós somos livres porque nascemos livres, no interior de um Estado livre que legitima a nossa liberdade. A *areté* de todo cidadão ateniense era conquistada por meio dos poemas de Homero e Hesíodo, naquele processo formativo que constituía a *Paidéia* do homem grego.

114 Cf. Vernant, J. -P. *Mito e Política*, tr. br. Cristina Murachco, 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2002, pp. 204 et seq.

115 Cf. *FD*, O Estado, pp. 72 et seq., e 82 et seq., cf. tb., *FH*, p. 453.

Esta consistia em formar o homem ateniense em vista de valores; tais valores – coragem, beleza, espírito guerreiro etc. – eram o que o grego chamava de *Areté*. Herdado da Grécia arcaica a idéia de que os possuidores da *areté* eram os *aristói*, os melhores, na Grécia da *pólis* esta formação sofre inúmeras mudanças, principalmente no que se refere ao lugar da palavra, como já referido quanto à introdução daquela divindade nova, a *Peithó*. Mas esses mesmos valores, que determinavam o caráter autônomo do herói do estado universal do mundo e assim estão configurados no âmbito *artístico*, permanecem sendo repassados e aprendidos pelos gregos da *pólis* como os mais nobres valores. É certo que eles foram resignificados em relação à experiência democrática, pois para um grego da *pólis*, por exemplo, era terrível morrer velho, gordo e sem ter feito, em vida, nada que pudesse lhe reservar um lugar na posteridade, algo de *heróico* em defesa de seu *Estado*. A felicidade para um grego era ter uma *bela morte*, ou seja, morrer numa *guerra*, defendendo sua *cidade*, morte que dessa forma lhe permitiria que o tempo não apagasse seu nome da memória, tornando-se, através dos seus feitos, um mortal imortal, pois “aos mortos de Ares prestam honra deuses e homens”.¹¹⁶ O costume que transmite os valores formadores da liberdade grega é visto por Hegel como uma permanência da natureza, porque nele se encontra a determinação de não ser questionado, de não ser examinado por uma subjetividade, mas simplesmente ser aceito positivamente na forma como o homem a recebe, aparecendo, por isso mesmo, preso à natureza, ou melhor, preso a uma determinação que, sendo do *espírito*, *aparece* ao homem como *natural* e finita.¹¹⁷

Para Hegel, a *pólis* democrática grega aparece como *finita* também enquanto *esta* experiência estatal, já que o cidadão grego tem sua liberdade condicionada à liberdade *deste* Estado finito e ele ainda não se sabe como *interioridade livre*. O homem, dessa maneira, só pode apreender a si e ao Estado como existências finitas.¹¹⁸ Dito de outro modo, para um cidadão grego a liberdade só aparece como a liberdade *daquele* Estado ao

116 Heráclito, *Fragmentos Contextualizados*, tr. br. Alexandre Costa, Rio de Janeiro,: DIFEL, 2002, frag. LVIII. Vernant, em seu *Mito e Política*, nos fala do valor da bela morte, apresentada nos agathoi Andrés épicos, resgatada pelo grego da *pólis*. Ele nos diz que: “Na tradição épica, o guerreiro que escolhe uma vida breve, como Aquiles, e que se dedica inteiramente à glória, se cair na flor da idade no campo de batalha, ganha definitivamente, pela “bela morte”, uma dimensão heróica que o esquecimento não pode mais atingir. A cidade retoma esse tema especialmente, como mostrou Nicole Loraux, na oração fúnebre para os cidadãos que também escolheram morrer por sua pátria”, Vernant, *op. cit.*, p. 186

117 O aspecto natural aqui aparece na forma do costume e do hábito. Hegel fala do hábito, em outro contexto, como sendo uma segunda natureza. Cf. ECF III, § 410., cf. tb. *FH*, p.453.

118 No que se refere a finitude e infinitude do Estado, Cf. *FD*, adendo § 270, pp. 61 et seq.

qual ele pertence. Esta unidade *imediata* da liberdade do espírito na *finitude deste* Estado mostra-se assim, para Hegel, como o elemento fundamental que possibilita a efetivação da *liberdade* naquele povo. A *liberdade subjetiva* aparece condicionada entre os gregos por uma substância que não é ela mesma¹¹⁹. Neste momento, porém, a particularidade ainda não encontra lugar, já que é a *ausência* desta *particularidade* que aparece como condição primeira para a efetivação da democracia. Ora, para Hegel a democracia somente se torna possível na medida em que a particularidade – a defesa de interesses próprios, *esta* ou *aquela* opinião subjetiva – ainda não se imprimiu no espírito deste povo. A interioridade subjetiva aparece para ele, ao contrário, como dissolutora da própria democracia, pois quando o sujeito aparece como *particularidade* cada indivíduo começa a defender os seus próprios interesses e então os interesses comuns, outrora realizados pela democracia ateniense, através da *individualidade substancial*, desaparecem.¹²⁰

O espiritual encontra-se, portanto, entre os gregos, ainda nesta unidade imediata com o natural, visto que a determinação mais elevada do espírito, a liberdade dos homens, encontra-se ainda dependente de aspectos naturais e finitos, sendo caracterizada, por Hegel, também por isso, como a *bela* liberdade grega. Aqueles que são livres, contudo, o são efetivamente. E aqui, entre os homens livres, o espírito é apreendido em sua autonomia, pois as leis eram instituídas a partir da liberdade imediata do cidadão. Este caráter imediato da autonomia do cidadão da *pólis* é o que determina que a constituição grega seja pensada por Hegel como uma *constituição bela*. Esta autonomia está configurada na assembléia dos cidadãos livres e é apontada por ele como sendo a própria constituição ateniense. Quer dizer, para ele não havia outro elemento que não a própria autonomia da assembléia de cidadãos livres para caracterizar a constituição. Esta consistia propriamente na assembléia, no fato de que só o cidadão livre deveria deliberar e esta deliberação do cidadão aparecia como a única lei universal.¹²¹ Hegel indica a diferença desta constituição, que é determinada de maneira imediata por meio da deliberação do cidadão livre, em relação às constituições modernas. Nestas, a liberdade do cidadão não coincide *imediatamente* com o

119 Mesmo quando a verdadeira subjetividade não aparece ainda na forma universal da consciência de sua própria infinitude, esta subjetividade é infinita. É por isso que a dissolução da totalidade da experiência grega surge de forma imanente à própria experiência. Nos diz Hegel: “[os gregos] não conheciam a abstração de um Estado, que é essencial para o nosso intelecto; o fim era para eles a pátria vivente: esta Atenas, esta Esparta, este templo, estes altares [...]”. *FH*, p. 457.

120 Cf. *Ibid*, pp. 460 et seq.

121 Cf. *Ibid* pp. 457 et seq.

Estado e, desse modo, deve haver instituições e leis que o “obriguem” a cumprir os deveres. Como a constituição grega afirmava a democracia direta da assembléia, não havia sentido que a assembléia se obrigasse a nada. Por isso a própria assembléia era a lei e o Estado, por isso o cidadão estava imediatamente unido a ela, pois era ele quem instituía esta lei e fazia viver este Estado. Todo cidadão ateniense sabia que sua constituição surgira na época de Sólon, porém não deixava de atribuir àquela, como a todo o universo, uma proveniência divina. Assim Heráclito, imerso no espírito do povo grego, nos diz: “porque todas as leis humanas são alimentadas por uma lei una, a divina”.¹²² Esta divindade da constituição aparece para Hegel como a divindade do próprio homem em sua liberdade, razão pela qual o artista grego da *pólis* pôde figurar aquelas divindades da épica a partir da própria presença destas divindades como substancialidade ética da cidade. Deste modo, a deusa Atenas se mostra como a própria representação da eticidade constitucional.¹²³

Na arte clássica o substancial dos deuses aparece imediatamente em unidade com a autonomia do herói, que é impelido para a ação tendo por princípio esse substancial. Na constituição grega esta unidade entre universal e individual também está dada, na medida que o substancial da lei é assumido pelo indivíduo da *pólis* e sua ação é determinada pelo *substancialético* da cidade. Para um grego seria impensável agir de modo contrário aos interesses da cidade, pois este substancial que é a lei da cidade é a fonte e o princípio da sua liberdade individual. Deste modo, ser contrário às leis da cidade é negar sua própria liberdade, pois esta só aparece como liberdade efetiva no interior daquela. Assim, a verdadeira *autonomia* exigida para a configuração do ideal artístico, exposta no estado universal do mundo da época dos heróis, aparece na *pólis* grega encarnada na figura do indivíduo-cidadão, pois essa *verdadeira autonomia* apresenta-se neste indivíduo como unidade do universal e do individual. Assim como os heróis autônomos fundavam Estados e eram as próprias leis, os cidadãos atenienses igualmente, na assembléia, é o Estado e instituem as leis que regem suas vidas. Vemos, desta maneira, aquela *verdadeira*

122 Heráclito, frag. LXXXVII. Na *Filosofia do Direito* Hegel nos fala do caráter divino da constituição, na medida que esta, para ele, nos Estados formados não pode ser feita, pois estes já supõem antecipadamente uma constituição. Então tal “fazer significa somente uma modificação, e o próprio pressuposto de uma constituição implica imediatamente que a modificação só pode ocorrer por uma via conforme à constituição.” Desse modo, “embora tendo surgido no tempo” é necessário que a constituição “não seja encarada como algo feito, pois ela é, ao contrário, o que é absolutamente em si e por si, o qual é por isso de se considerar como o divino e o que perdura e como acima da esfera daquilo que é feito”. *FD*, § 273.

123 Cf. *FH*, p. 455., cf. tb., Coullanges, op. cit., p. 131.

autonomia característica do estado universal do mundo da época dos heróis, aparecer historicamente com a sua especificidade, já que se trata aqui de um Estado, na experiência de um povo determinado. A exigência da arte, enquanto Ideal, de aparição do substancial divino na forma da individualidade encontra, assim, na Grécia clássica, a sua *beleza* histórica também na experiência política.

3 Experiência política grega: realização e dissolução da verdadeira arte

A experiência artística na democracia ateniense está intrinsecamente associada com a liberdade política peculiar a este povo. A unidade imediata do Estado democrático com a individualidade só foi possível como já foi dito, devido à esfera da particularidade não aparecer ainda figurada neste mundo de homens livres. A imersão dos cidadãos nos negócios da política, na qual cada indivíduo livre entregava seu tempo e sua vida aos assuntos da democracia era possibilitada por esta esfera da particularidade ser relegada aos escravos e estrangeiros, os quais trabalhavam pelos seus senhores para que, deste modo, estes pudessem se dedicar em tempo integral, exclusivamente, aos *seus* interesses. A esfera da particularidade relegada aos não-cidadãos possibilitou aos homens livres também se dedicarem a outras atividades, tais como a artística, ao estudo da retórica, aos jogos, etc. Tais atividades estavam intimamente ligadas aos interesses do Estado, pois a atividade artística, por exemplo, era a própria expressão figurada da liberdade ateniense e, como ainda nos lembra Hauser, a atividade artística – aqui ele se refere aos tragediógrafos – era, muitas vezes, utilizada pela cidade como propaganda política. Diz o crítico alemão: “nada poderia estar menos de acordo com a concepção de arte desse período do que a idéia de que o teatro devia manter-se divorciado de toda e qualquer relação com a vida e a política”.¹²⁴ A retórica e os jogos também estavam em estreita conexão com o Estado democrático ateniense, pois aquela era o próprio instrumento de persuasão utilizado pelos cidadãos na

124 Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*, tr. br. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 87. Nesta mesma página ele nos diz ainda que “a tragédia grega é strictu sensu ‘teatro político’” e cita como exemplo desta afirmação a última tragédia da trilogia de Ésquilo, a Orestia, na qual localiza, no final das Eumênides a apologia feita pelo tragediógrafo ao Estado ateniense. Para uma visão que diferentemente de Hauser enfatiza o caráter universal da tragédia contra uma leitura de sua relação mais estreita com a *pólis* grega, discusso a qual retomarei no próximo capítulo. Cf. Loraux, Nicole. *A tragédia grega e o humano* in *Ética*. Org. Adauto Novais, Companhia das Letras: São Paulo, 1992. Cf. Nota 6 do segundo capítulo.

assembléia, enquanto os jogos, além de apresentar a força de guerra da cidade nos musculosos corpos de sua juventude, serviam ainda, segundo Hegel, para unificar, anualmente nos jogos olímpicos, as várias cidades-estados gregas. Este evento expressa muito bem o espírito do povo grego, pois em tais jogos o indivíduo-jogador era o próprio representante da cidade, e assim, quando se ganhava os jogos não era uma vitória meramente individual, mas o que se apresentava aí era a própria supremacia guerreira de uma cidade em relação à outra.¹²⁵ Em contrapartida, a cidade homenageava seus atletas vencedores concedendo-lhes honrarias. Os jogos eram de tanta importância para a cidade que os vitoriosos eram elevados ao estatuto de heróis e seus nomes ficavam inscritos como imortais na memória do povo grego. Estes atletas conseguiram, para os gregos, realizar o ideal guerreiro, outrora atingido pelos heróis argivos. Os jogos olímpicos apresentavam o ideal de beleza grego nos corpos dos jogadores que dançavam e lutavam nus, pois tais corpos, para os gregos, se apresentavam como reflexo da própria perfeição divina, sendo elevados, como foi dito, ao estatuto de semideuses.¹²⁶

Para Hegel, a primeira forma na qual o belo apareceu entre os gregos foi exatamente no próprio corpo do homem, sendo este assim nomeado por ele como obra de arte subjetiva (*subjektive Kunstwerk*). O cultivo ao corpo belo tem suas raízes, para ele, na liberdade deste povo, pois o desvencilhar do homem em relação à natureza e a consciência de si enquanto livre concentrou o foco deste em si mesmo. O espírito, na sua primeira manifestação enquanto livre, encontra sua residência em seu próprio corpo a partir da consciência da liberdade de si do homem, apreendido como o centro de sua existência, na

125 Entre os gregos a unidade bela entre o espiritual e o natural, o substancial e o individual está expressa nos corpos dos atletas, pois o que se apresenta nesses corpos é a supremacia do guerreiro grego, ou seja, a proeminência física que a batalha antiga exigia. “[...] o que aí [na batalha] importa não é simplesmente o senso ético, mas também o humor da vivacidade, o sentimento da força física, “[...] nos antigos [...] a valentia dos Singulares, a coragem, que tem sempre por sua fonte algo de físico, contribuía no máximo para a decisão da batalha”. Nos modernos, por estarem mais distantes dos aspectos naturais, o que se sobressai acima da força física e da coragem singular do indivíduo é a disciplina coletiva dos soldados e o “talento do general”. *ECF* III, § 392.

126 Winckelmann nos fala dos prêmios e honrarias concedidas aos vencedores dos jogos. As competições ocorriam na Elida, “consistindo o prêmio em armas que ficavam suspensas no templo de Minerva”. Winckelmann assinala ainda as normas e regras impostas para os jovens que quisessem participar desses jogos. “[...] as leis prescreviam uma preparação de dez meses para os jogos olímpicos de Elida [...]”. E ainda “os jovens espartanos deviam cada dez dias comparecer nus diante dos éforos, que impunham uma dieta mais severa aos que começavam a engordar. (...) uma das leis de Pitágoras impunha tomar cuidado com toda exuberância desnecessária do corpo. É, talvez, pelo mesmo motivo que os jovens gregos da época primitiva, que se faziam inscrever para um concurso de luta, não deviam, durante o período dos exercícios preparatórios, comer senão alimento à base de leite”. Op. cit., pp. 41 et seq.

qual tudo que se mostra ao seu redor tem que trazer a marca desta liberdade. Com o corpo não é diferente, pois ele aqui não é mais apreendido simplesmente enquanto organismo fisiológico, mas, ao contrário, é transformado e cultivado na expressão mesma da liberdade do espírito, sendo todo o natural do corpo, deste modo, espiritualizado.¹²⁷ Na medida que o corpo humano é apreendido como a morada desta liberdade, ele não pode mais trazer em si formas que expressem o meramente natural, mas, ao contrário, deve estar preenchido de uma idealidade. O corpo humano é assim subtraído, na medida do possível, de qualquer marca que aluda à sua mera naturalidade. O reflexo direto desta espiritualização do corpo aparece na forma escultórica da época da *pólis* na figura plástica do próprio divino, pois a exposição do divino realizada pelos escultores manifesta também na arte a divinização do homem, já realizada pelo espírito deste povo. De outro modo, ela mostra também a humanização do divino e do homem, que dessa maneira aparece legitimado na medida que os deuses são a exposição mesma do homem idealizado.¹²⁸ Assim, ao contemplar a estátua de Palas o homem vê não só uma deusa esculpida na pedra ou no bronze, mas vê ali apresentadas as leis da cidade que, por sua vez, foram instituídas pelos próprios cidadãos. Esta legitimação, para Hegel, porém, não está plenamente justificada. O corpo humano não expressa a autêntica verdade do espírito, mas ao contrário, somente o espiritual pode legitimar o homem. “Vós [homens], porém, não viveis segundo a carne, mas segundo o espírito”.¹²⁹ Paulo afirma aqui a perspectiva cristã que parece se expressar na assertiva de

127 Winckelmann já nos fala da transformação efetuada pelo artista grego do corpo meramente natural em corpo espiritual. Os jogos e os concursos de beleza serviam como oficinas para os artistas, a este respeito nos diz o autor alemão: “a escola dos artistas eram os ginásios onde os jovens, protegidos do pudor público, realizavam seus exercícios corporais inteiramente despidos. [...] lá se estudavam os movimentos dos músculos, os contornos do corpo, ou ainda as silhuetas deixadas impressas na areia pelos jovens lutadores”. É deste modo que os artistas, ao observarem os corpos dos atletas, “começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal”. Ibid, p. 43 e pp. 44 et seq.

128 “A beleza sensível deu ao artista a bela natureza; a beleza ideal, deu-lhe os traços sublimes: da primeira tomou o caráter humano, da outra o caráter divino”. Idem, p. 46. Winckelmann esboça aqui, de maneira não sistemática, aquilo que irá caracterizar, para Hegel, o conceito mesmo do ideal clássico, a unidade entre espírito e natureza, ou, caso se prefira, a unidade entre substancialidade e corporalidade. Quando Winckelmann, neste contexto, fala do humano, se refere, exclusivamente, ao corpo tomado pelos artistas como modelo. De outro modo, poderia nos confundir, pois contrapor o caráter humano ao ideal da beleza, ou melhor, separar o humano do espiritual (divino) mostra, conforme Hegel, a deficiência de apreensão e compreensão do espírito, na medida que, para o autor da Estética, somente aquilo que é humano se apresenta como a verdadeira expressão do espiritual (divino). Vê-se, deste modo em Winckelmann, a separação daquilo mesmo que é inseparável, pois, para Hegel, o caráter divino é tomado igualmente como próprio do humano, assim, como o caráter humano é a expressão mesma do divino.

129 Epístola de São Paulo aos Romanos 8; 9. Nos diz Hegel, na *Filosofia do Espírito*, ao pensar a alma

Hegel.

A “presentificação” do divino na esfera mundana se apresenta também através do culto, de tal sorte que os homens celebram “este passeio dos imortais entre mortais” com comidas, oferendas, danças etc. Sobre o ritual do culto para os gregos, diz Vernant: “no entrelaçamento que o ritual institui entre os celebrantes, os deuses também se encontram, pelo jogo agradável da festa, associados e afinados com os homens”.¹³⁰ Vernant também se refere ao antropomorfismo realizado pelo povo grego, esta figuração dos deuses na forma humana, como uma maneira de aproximação do homem ao divino¹³¹, contudo, segundo a perspectiva de Hegel, os homens ao figurarem e venerarem o divino estão igualmente prestando homenagem ao próprio homem. Deste modo “a honra do homem está, pois, na honra do divino, os homens honram o divino, porém este é também sua obra, seu produto e sua existência; o divino recebe, pois, a honra que lhe é devida, mediante a honra do humano; e o humano mediante a honra do divino”.¹³²

Os deuses se apresentam, dessa maneira, como a própria expressão da liberdade daquele povo e, assim como os gregos primeiramente expressaram no próprio corpo a liberdade espiritual, os escultores da *pólis* expressaram na pedra ou no bronze esta liberdade, pois o material trabalhado pelos artistas era transformado de maneira a expressar, na forma plástica, o espírito livre do povo grego. O corpo das divindades na escultura se manifestava de forma ideal, apresentando-se perpassado em sua totalidade pelo espiritual. Encontrava-se distante, portanto, da mera naturalidade, pois, como já foi dito anteriormente, a estátua expõe na figura humana do deus particular o substancial ético. Este caráter idealizado do corpo humano, ao mesmo tempo em que mostra o seu caráter belo, mostra também a deficiência do grau de apreensão da liberdade deste povo, pois o espírito

efetiva – a verdade da alma natural e da alma que sente – que o corpo é a “obra de arte da alma”. Em seguida nos fala da inadequação do corpo para expressar a verdade do espírito. “Para o animal, a figura humana é o [modo] supremo como o espírito lhe aparece. Mas para o espírito ela é somente a sua primeira aparição, e a linguagem, logo a seguir, sua expressão perfeita”. *FD*, § 411.

130 Vernant, op. cit., p. 175.

131 Vernant pergunta polemicamente pelo significado do antropomorfismo atribuído aos gregos, querendo com isso sublinhar a referência, para estes, no elemento divino como fonte da beleza do corpo humano. A polêmica contra o termo antropomorfismo não alcança a perspectiva de Hegel, uma vez que, para este, o humano e o divino estão em relação recíproca. O divino no homem só se põe a partir da própria consciência de si deste como divino. A separação entre divino e humano, enfatizando um lado ou outro pertence ao entendimento que separa, e se encontra superada por uma visão a partir do conceito, ou seja, da razão, como a que ele expressa na sua Estética. Cf. *Ibid*, p. 304.

132 *FH*, p. 433

grego concebeu esta liberdade somente para alguns e assim a divinização do homem não aconteceu ainda de maneira radical, pois somente o corpo belo aparece como expressão da liberdade divina.¹³³ É certo que este povo expôs a liberdade do homem de forma bela. Para Hegel, todavia, a beleza não é a forma própria do verdadeiro, do espiritual se apresentar e sim apenas um momento desta verdade; aquele momento que foi *plasticamente configurado* pelo povo helênico. Afinal como uma coisa mortal e finita pode expressar a imortalidade e a infinitude do que é divino? Por mais que o mármore e o bronze estejam perpassados pela espiritualidade do homem e que este seja a expressão do divino, eles aparecem para Hegel ainda somente como uma forma a ser superada. O imperecível e o imorredouro do homem, o espírito, só alcança sua forma adequada no próprio espiritual do homem.

Essa deficiência da arte clássica se deve à própria incapacidade do espírito grego em desvencilhar-se totalmente da natureza. Na *pólis* grega esta incapacidade se mostra na permanência do costume, como já foi dito, e na religião ela aparece na diversidade dos deuses, no fato de eles serem apreendidos na forma sensível, ainda limitada, que é vista por Hegel ao mesmo tempo como condição e limite da arte clássica. A limitação da exposição artística do espírito encontra-se assim em relação com a própria limitação da experiência política deste povo, a democracia. Segundo Hegel, esta forma de governo traz em seu próprio seio o gérmen de sua dissolução. Em primeiro lugar, pela própria situação de não universalidade que ela supõe. Em segundo lugar, enquanto essa experiência democrática desperta e ativa o que inicialmente está no espírito grego somente como gérmen, a subjetividade e os interesses do sujeito, a interioridade, da qual “[...] se encontra muito próximo [o] espírito grego; porém na constituição grega só pôde entrar como causa de ruína, porque o princípio da liberdade subjetiva é para esta constituição ainda um princípio heterogêneo”.¹³⁴ Esta liberdade subjetiva começa, com o desenvolvimento da experiência da democracia, a se sobrepor aos interesses da cidade. A sofística mostra, segundo Hegel, muito bem este aspecto dissolutor no interior da democracia grega. Através do ensino da retórica pelo qual se tornaram de crucial

133 Hegel observa, quanto a esta idealização do corpo belo, a distinção com respeito ao cristianismo, religião universal que apreendeu a liberdade universal do espírito e, portanto, libertou o espírito desta dependência do corpo e, ao mesmo tempo, universalizou para todos os corpos a dignidade do espiritual.

134 *FH*, p. 452.

importância para a política, os sofistas evidenciam a debilidade de tal regime, pois cada cidadão possui uma arma, a palavra, a seu favor. Quando a democracia começa a mostrar sinais de fraqueza – quando surgem os interesses particulares dissociados dos interesses do todo – a verdade começa a se apresentar não mais na forma do objetivamente positivo, mas, ao contrário as verdades se manifestam no “bem falar” e no “poder de persuasão”. O que ocorre aí, para Hegel, é uma destruição da verdade objetiva. Na experiência democrática em seu desenvolvimento, surge a corrupção da substancialidade objetiva do Estado que determinava a própria vontade do sujeito como vontade objetiva. A verdade ética do Estado é dissolvida, desta maneira, no mar de opiniões subjetivas e a verdade substancial é destruída. Também a negação das próprias regras para a demonstração da verdade, conduzidas pela sofística na esfera filosófica, mostra esse *mal* trazido pela subjetividade à democracia, ao todo ético do Estado, pois esta realiza uma destruição relativista do *verdadeiro* em nome da retórica.¹³⁵

A consciência de si do espírito não mais se encontra, entre os gregos, em sua própria casa. Ela aspira algo mais elevado e superior. A forma da beleza não é mais capaz de apresentar o verdadeiro, pois, na medida que um povo *começa* a despertar ou recolher-se para e na infinitude do interior aquela *unidade* exigida pela *beleza* começa a se corromper e, desse modo, o pensamento se eleva para além do sensível, tornando-se inadequada a sua exposição artística¹³⁶. Um elemento da religião grega que é da mesma natureza lógica que a diversidade da *opinião* introduzida com o princípio da subjetividade, é apontado por Hegel como o próprio limite interno à arte: o politeísmo. Do mesmo modo que na democracia, também este elemento que possibilita o desenvolvimento da arte clássica a leva, em seu desenvolvimento imanente, ao limite. Os deuses do politeísmo grego, segundo ele, não se encontram em harmonia e proporção com a exigência do pensamento, pois a diversidade e dispersão daqueles, se contradiz com a exigência *universal* deste. O pensamento, que busca

135 Este mal só é realmente mal em relação à democracia grega, pois do ponto de vista do espírito o princípio da liberdade subjetiva, enquanto interioridade, é superior ao caráter imediato da liberdade realizada na democracia. Cf. Ibid, p. 455. Como nos diz Hegel: “pode parecer estranho este destino do homem, que consiste em que seu ponto de vista superior, o da liberdade subjetiva, o arrebate a possibilidade disso que [...] se chama com preferência a liberdade de um povo”, Ibid, p. 454.

136 Esta superação é apresentada na Filosofia do Espírito, na seção do espírito teórico, na qual são apresentadas “as faculdades ou modos gerais do espírito como tal”. A inteligência em seu desenvolvimento imanente mostra a superação do conhecimento imagético, no interior da representação mesma, pela memória e, posteriormente, no último grau da inteligência, esta superação alcança a sua verdade no pensamento. Cf. ECF, § 451 et seq.

uma unidade racional, não a encontra nesta diversidade. Ou melhor, a encontra. Esta unidade permanece abstrusa, pois o que dá unidade, segundo Hegel, a tal dispersão, é o *destino* cego e obscuro. Dito de outra maneira, no politeísmo grego tanto os deuses como os homens se encontram subordinados e submetidos a algo superior a eles, ao destino que lhes aparece como força desconhecida e *exterior*. Os deuses gregos, que são a apresentação da liberdade do homem, não são, assim, *verdadeiramente* livres. A liberdade abstrata do povo grego se mostra, para Hegel, apenas suficiente para a arte, pois como este povo ainda não havia se tornado consciente de si enquanto liberdade infinita, ele permaneceu intimamente preso e submetido à *exterioridade*. Na *pólis* esta exterioridade era posta pela presença do costume, que se apresentava como algo dado, algo prévio à subjetividade na caracterização da *vontade* como *objetiva*, como já foi dito.

Como a *exterioridade* na arte é o sensível e o visível que nela *aparece*, entre os gregos a exterioridade objetiva da obra de arte podia apresentar esta liberdade abstrata, que também era ainda *objetiva* como o era a *vontade*. Mas esta *exterioridade* da arte era incompatível com a apreensão de si do espírito enquanto *subjetividade interior*. No politeísmo esta *exterioridade* é o *destino*, a força cega que submete e subordina a liberdade de homens e deuses, pois aqueles deuses não se *sabem* como *sujeito*. A apresentação (*Darstellung*) dos deuses se dá apenas *para o homem* pois estes não saíram do mármore e se efetivaram enquanto deuses conscientes de si, mas permaneceram somente como produção da criação do homem. Por isso, na *tristeza* que Hegel diz transparecer nos olhos das estátuas, o que se *expõe* é a própria tristeza desta *subjetividade* divina diante de uma objetividade para si *exterior*, subjetividade que deve agora buscar em si mesma o sentido da sua liberdade para sair da condição *triste* da submissão à *exterioridade*.¹³⁷

Diferentemente dos deuses gregos para os quais a *necessidade* aparecia como cega, como destino, na religião cristã, esta necessidade é posta e sabida como posta, como *finalidade*, pelo Deus cristão, subjetividade infinita absoluta. A exteriorização (*Entäusserung*), para o Deus cristão, é imanente à sua *subjetividade absoluta*, que põe e sabe que põe o exterior. Aqui, na religião universal, a subjetividade se sabe enquanto infinita; Deus aparece em carne e osso, mas subsume este momento da particularidade na *verdade do espírito*. A subjetividade aparece, portanto, na sua infinitude e a vontade da

137 Cf. *Estética* II, pp. 215 et seq., 234 et seq.

subjetividade como *fonte* de tudo o que é. Aqui a *subjetividade finita* aparece como *interioridade* e quando a efetividade não é idêntica a ela, resta a *fé* na *finalidade* da vontade de Deus como *consolo*. O *consolo* se encontra então na consciência da subjetividade interior; esta *crê* que a efetividade é posta por Deus. Para os gregos, ao contrário, o destino não aparece como um *querer divino*, como *vontade absoluta*, não se põe como subjetividade; ele “mostra-se” como *necessidade cega*, que submete deuses e homens e aparece assim destituído de qualquer *finalidade*. A subjetividade não surge como *vontade* separada do *todo*, como *vontade subjetiva*. Para Hegel é por isso que os gregos não necessitam deste *consolo cristão*, pois o que o homem é como *sujeito* ele o é *imediatamente* na relação de subsunção na *objetividade* ética da qual sua vontade não se separou. Esta vontade age diante do que é efetivo como o cidadão da *pólis* e o herói trágico: se quer a si mesma e ao todo no qual ela é.¹³⁸

138 Sobre esta discussão do destino e da consolação cf. Idem, pp. 233 et seq., *FH*, pp. 449 et seq., cf. tb. *ECF* I, Adendo § 147.

Capítulo II

A arte e as formas

[Na Grécia] por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava.

Schiller, *A educação estética do homem*.

Neste segundo capítulo discuto o estatuto da forma artística na sua relação com as esferas do espírito – subjetivo, objetivo e absoluto – assim como, no interior do espírito absoluto, a sua diferença com a forma mais desenvolvida da exposição do espírito, a filosofia. Desse modo, procuro justamente mostrar que a experiência artística, para Hegel, como forma verdadeira de apreensão e apresentação do absoluto, que outrora era a consciência necessária (*Notwendigkeit*) entre os gregos, vai gradativamente, com um maior desenvolvimento do conteúdo e da forma, perdendo o estatuto de *verdade* para formas mais determinadas de exposição do absoluto. Busco mostrar assim que tais modificações do conteúdo e forma do absoluto estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento histórico da liberdade do homem, liberdade esta que se refere ao desvencilhar-se gradual do espírito em relação às determinações da natureza e o progressivo autorefir-se do espírito a si mesmo. O que denota este afastamento do homem dos aspectos naturais na experiência artística é a progressiva volatilização das formas de apresentação quanto à sua materialidade (*Materialität*). A matéria vai cedendo assim cada vez mais lugar para o propriamente espiritual do homem, pois ao percorrer as épocas e formas artísticas simbólica e clássica, nas quais o material ainda é pesado e a liberdade pouco desenvolvida e determinada, o espírito alcança a centralidade do homem em si mesmo. Como este conteúdo, todavia, ainda se põe a tarefa de se apresentar artisticamente, na forma de arte romântica, o sensível não perde por completo o seu direito de permanecer em unidade com o espiritual.

1 A Arte e o Espírito

O autor da *Estética* pensa a arte como bela arte, ou seja, como manifestação do

espírito. A beleza também aparece na natureza, mas não se trata, para Hegel, de tematizar a manifestação da beleza na natureza em si.¹³⁹ A natureza não é bela por si, ela não tem a consciência da beleza que nela aparece, mas ao contrário, apenas o homem pode dar o significado do belo à natureza. Para Hegel é a superação do homem em relação à natureza, ou melhor, a negação do homem à mera natureza que cria e recria o mundo do espírito do qual faz parte a arte, pois apenas quando o homem nega a sua naturalidade, ele consegue refletir sobre ela e sobre si.¹⁴⁰ Há, para a constituição do mundo espiritual, uma dupla negação do homem: a negação da natureza exterior e a negação da natureza como algo interior, ou da animalidade do próprio homem. O animal sente o mundo à sua volta e se relaciona com a exterioridade a partir do impulso prático de destruição, ou seja, a natureza exterior serve apenas para suprir a necessidade imediata deste impulso baseado na necessidade. O homem, ao contrário, ao negar duplamente a natureza, volta para si e reflete; aquele impulso simplesmente animal é então controlado. O pensamento, o que há de mais próprio da natureza humana e que é produtor e produto desta negação da natureza, age no homem como meio-termo entre o impulso e o prover imediato deste impulso. No animal o mundo é sentido como particular, um-ao-lado-do-outro, que tem apenas a função de suprir a necessidade básica. É por meio do pensar que o homem se diferencia da animalidade e que, portanto, ao invés de permanecer preso à particularidade, ele se eleva à universalidade, posta pelo pensamento com relação ao mundo e a si mesmo.

O homem passa assim, do sentir à exterioridade, que se apresenta somente enquanto particular e singular, e relaciona, compara, faz analogia das diversas singularidades – o que no animal aparece apenas como o um-ao-lado-do-outro – a partir do universal que há nele, do pensamento. A natureza, por meio desta relação, não é mais percebida como simplesmente exterior ao homem, mas também como transformada, como

139 Embora Hegel dedique um capítulo, na *Estética*, sobre o belo natural, isso não quer dizer, contudo, que ele trate o belo na natureza enquanto manifestação verdadeira da Idéia do belo, mas ao contrário, trata-a como um momento, mais indeterminado, do aparecer da Idéia. Assim, em Hegel, é precisamente a beleza criada e recriada pelo espírito que já pressupõe a superação e suprasunção do aparecer da idéia na natureza que interessa à bela arte.

140 A afirmação de que a arte contém um elemento reflexivo pode parecer contraditória com a afirmação feita no capítulo anterior e que será retomada aqui inúmeras vezes da arte como pertencendo ao âmbito da intuição. Aqui se refere que nenhuma atividade humana é exatamente irreflexiva, mas tais atividades pertencem ao animalesco no homem. Aquilo a que Hegel chama de humano liga-se necessariamente à presença do pensamento, portanto, da reflexão. Trata-se da afirmação fundamental de que toda atividade humana é dotada de reflexão, ainda que ela não se caracterize primordialmente pelo retorno consciente a si mesmo, como se dá nas experiências menos desenvolvidas do espírito.

recriada por ele. O trabalho, como pensa Hegel, ilustra muito bem a dupla negação à natureza efetivada pelo espírito. O trabalho humano modifica a simples materialidade e a transforma em um material essencialmente espiritual, pois é o próprio homem que aparece nele. O homem, ao fabricar um instrumento, institui previamente, por meio do pensamento, um fim, para o qual o instrumento fabricado servirá como meio. Ao recriar a materialidade simplesmente dada da natureza, o homem cria e recria assim, constantemente, não só a natureza como algo exterior, mas também a si mesmo.¹⁴¹ Isso se dá à medida que gradativamente o homem vai se desvincilhando da natureza. A liberdade que o homem vai conquistando frente às determinações naturais torna o próprio homem, o espírito, cada vez mais medida e norma de si mesmo, ao contrário da natureza, na qual toda determinação é exterior. O pensamento – e a ação impulsionada por ele sobre a natureza –, como o elemento universal do homem, cria uma segunda natureza a partir de si, o mundo do direito, da moral, da lei etc. Essa *objetividade* do pensamento que constitui a própria liberdade do homem somente é possível quando o homem *supera* a primeira natureza e *cria* para si uma segunda natureza, na qual o espírito é a norma e a medida. O mundo espiritual não é assim um dado pronto e acabado, mas ao contrário, é um mundo *postum* constantemente pela ação do homem. A natureza, sim, é concluída e acabada, pois nela não há mudança progressiva, qualitativa, mas o processo é sempre o mesmo: da semente é gerada a planta, da planta o fruto, do fruto a semente e assim sucessivamente, um progresso quantitativo de um-ao-lado-do-outro, razão pela qual na natureza as espécies não têm história, pois não conservam as experiências das gerações precedentes. Aparecem então aí, neste processo natural, o particular e singular um-ao-lado-do-outro, mas não há nela, em si e para si, o universal, próprio do pensamento, do homem, da liberdade.¹⁴²

141 Na *Enciclopédia*, *Lógica*, Hegel se refere ao mito de Adão para pensar o aspecto positivo do trabalho na construção e desenvolvimento da liberdade do homem: “[...] o próprio trabalho é tanto o resultado da cisão como sua superação. O animal encontra imediatamente o que precisa para satisfação de suas necessidades; o homem, ao contrário, se relaciona com os meios de satisfação de suas necessidades como algo produzido e formado por ele. Mesmo nessa exterioridade, o homem se refere assim a si mesmo”. *ECF* I, adendo 3 § 24.

142 Cf. *FH*, pp. 62 et seq., *ECF* III, §§ 381-4. O mesmo movimento da negação da natureza e a criação de uma “segunda natureza” efetuado pelo espírito absoluto – à medida que na arte a natureza não aparece como ela é, mas é a aparência do espírito – é apresentado por Hegel como a negação mesma do espírito face à natureza para tornar-se subjetivo. “[...] Temos de apreender [*begreifen*] a própria natureza como trazendo em si mesma a Idéia absoluta; mas ela é a Idéia na Forma de ser posta por meio do espírito absoluto como o outro do espírito. Neste sentido a denominamos como algo criado. Sua verdade é o próprio ponente [*das Setzende*], o espírito como a idealidade e negatividade, na medida em que ele de fato se particulariza e se nega em si mesmo, mas igualmente supera esta particularização e negação de si mesmo enquanto posta por ele

A instituição da lei, do direito é a expressão da consciência que o próprio homem constitui neste processo de dar a si mesmo as suas normas, pois aí a particularidade e singularidade do homem, que é somente aquilo que é sentido pelo animal, é preterida em face de um universal. O homem não aparece na sua vida objetiva simplesmente como o um-ao-lado-do-outro da natureza, que determina a existência dos animais como indivíduos separados e opostos na luta constante pela sobrevivência, mas ao contrário, como uma *unidade* no seio da sociedade. Aparece assim acumulando a experiência das gerações anteriores, possui *história*, cuja possibilidade se encontra nesta *liberdade* do espírito frente à natureza. A liberdade e a sua organização por meio das regras sociais, da lei, que constitui a própria substância do Estado e do direito, é para Hegel a determinação central do mundo espiritual, constituindo o solo no qual a arte adquire o seu direito de existir enquanto bela arte, solo que, pensado em relação à totalidade da experiência do espírito, é chamado por Hegel de história universal.¹⁴³

A bela arte é, deste modo, produzida no solo da história universal, da lei, do direito e da moral, pois ela, como as demais produções do homem, acontece sempre em solo histórico.¹⁴⁴ A arte está, conforme a entende Hegel, diretamente relacionada com todas as esferas da vida do povo em cada uma das diversas épocas históricas nas quais ela é produzida. A lei que o homem se dá, a religião que ele institui, a ciência, a moral etc., todas estas esferas estão intrinsecamente relacionadas umas às outras assim como à produção artística, na medida que elas expressam o grau de consciência que esta determinada época histórica possui de si mesma. Esta consciência se constitui pela ação do próprio homem de instituição do seu mundo, do mundo histórico, do mundo do espírito. Para ilustrar a consciência que o espírito tem de si, enquanto aquele que põe o mundo e transforma a si mesmo, a religião nos serve de exemplo: na religião hebraica o homem se encontra menos

[...]. Esta idealidade e negatividade infinita constituem o profundo conceito da subjetividade do espírito. Mas como subjetividade, o espírito é primeiramente apenas em si a verdade da natureza, na medida em que ainda não tornou seu verdadeiro conceito para si”. *Estética* I, p. 108.

143 Desse modo nos diz Hegel: “[...] na arte não temos de nos ocupar com um brinquedo meramente agradável ou útil, e sim com a libertação do espírito do conteúdo (*Gehalt*) e das formas da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico, com um desdobramento da verdade, que não se esgota com história natural, e sim se revela na história mundial [...]”. *Estética* IV, p. 275.

144 No próximo capítulo tratarei de especificar a relação entre os povos históricos (*geschichtliche*) e a-históricos (*ungeschichtliche*), distinção central quanto à consciência e à organização da liberdade, mas que não é central aqui, posto que aqui se trata apenas de afirmar a vida do espírito em sua diferença com a natureza, pois as produções do homem que ainda não alcançaram a própria consciência nem por isso deixam de ser, ainda que negativamente, momentos da história do espírito.

consciente de si, segundo Hegel, do que na religião cristã. Naquela somente Deus, que tudo cria e põe, é tido como o absoluto e infinito enquanto o homem é o oposto e está condenado à finitude. O Deus cristão, ao contrário, se faz homem e não permanece apartado da divindade do espírito, pois é no homem que o espírito habita. Assim, o divino não aparece como separado do homem, mas ao contrário, se identifica essencialmente com o próprio homem. O modo como Hegel pensa a relação das diversas esferas da vida do espírito tem a sua determinação central na própria compreensão de que o espírito, ao constituir uma unidade auto-consciente, a sua liberdade, equivale-se ao divino. Esta *unidade* do espírito supõe também a sua *divisão* nas diversas esferas da vida humana, a moral, o Estado, a arte, a religião, a filosofia. De que modo, para Hegel, se articulam entre si estas várias esferas da vida do espírito com as formas de consciência que lhes são próprias e entre estas e a arte?

1.1 A arte e as demais expressões do espírito

O espírito tem, como dito, na sua gênese, o pensamento. É por meio do pensamento que o homem volta-se para si e nega a exterioridade natural como mera exterioridade. É a reflexão que permite que o homem negue a naturalidade que há nele e que, pela sua ação *mediada* pela *reflexão*, ele construa um mundo humano, institua leis, construa instituições estatais e regulações normativas.¹⁴⁵ A arte, assim como tudo o que se refere ao próprio espírito, não surge como um dado, ou seja, pronta e concluída, mas ao contrário ela tem um início, a sua consumação, a sua dissolução e superação. Para que a arte apareça enquanto *bela* arte é necessário um mínimo que seja de ordem social, que o ser humano “tenha saído da floresta”¹⁴⁶ e criado instituições e fundado relações baseadas em *leis universais*. Pois quando o homem ainda se encontra preso aos seus querer subjetivos, o mundo é visto como um objeto separado dele que não tem o seu direito de existir. Há aí somente uma permanente luta pela satisfação do querer subjetivo, que se renova a cada

145 “A razão forma a natureza substancial do espírito; ela é somente outra expressão para a verdade e a idéia, que constitui a essência do espírito; mas só o espírito enquanto tal sabe que sua natureza é a razão e a verdade. O espírito, que abrange os dois lados, a subjetividade e a objetividade, põe-se então em primeiro lugar na forma da subjetividade: assim é inteligência; e em segundo lugar na forma da objetividade: assim é vontade”. ECF III, Adendo § 387.

146 Esta afirmativa remete a Schiller, em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, em particular quando este afirma que: “o selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita”. Schiller, op. ct., p. 33.

momento em que este é saciado. Apenas por meio de sua ação de apropriar-se do mundo como algo de seu e com a consciência de que este mundo é posto por e a partir dele, é que o homem sai da selvageria e se sente no mundo como em sua própria casa, pois seria oposto à consciência destruir algo que é o *seu* algo. A bela arte, como mencionado anteriormente, apenas é capaz de aparecer supondo este mínimo de ordenação social racional da vida humana que, por sua vez, é a expressão do conteúdo da liberdade própria de cada povo. Assim, o mínimo de ordem social – mesmo a mais embrionária forma do Estado – necessário para o aparecimento da bela arte é uma exigência central para Hegel na medida que numa ordem social constituída o homem não está sozinho no mundo, ou seja, ele não está largado à sua própria sorte, mas ao contrário, se situa no interior de um Estado onde a sua subsistência encontra-se garantida justamente pelas relações entre os homens que todo Estado supõe. Então, quando o homem consegue em comum suprir as suas necessidades mais básicas, ele pode verter seu olhar para algo mais distante, para outras esferas da vida que são capazes de expressar o fruir, a satisfação, enfim, a liberdade essencialmente humana.

O lugar onde essa auto-suficiência aparece por vez primeira na história, segundo Hegel, e ainda que de modo incipiente, é no Antigo Egito. Aliás, Heródoto já se admira dessa auto-suficiência dos egípcios, pois nos relata que não há homens no mundo todo “[...] que obtenham tantos frutos da terra com tão pouco esforço; eles não têm de extenuar-se para abrir sulcos no solo com o arado nem para revolvê-los com a enxada, nem tem qualquer outro trabalho a que os demais homens estão sujeitos para obter uma colheita”.¹⁴⁷ É desse modo que Hegel localiza apenas no Egito o surgimento da bela arte do espírito, pois este povo “[...] [é], dentre os povos que vimos até agora, o autêntico povo da *arte*”.¹⁴⁸ O manejo técnico então já se encontra aí bastante avançado, pois para que o homem resolva suas necessidades mais básicas e suas preocupações mais ligadas às determinações naturais, são necessários meios técnicos avançados que proporcionem tal liberdade prática. “A beleza como obra do espírito”, nos diz o filósofo alemão, “[...] necessita mesmo para os seus inícios já de uma técnica formada, de múltiplas tentativas e de exercício”.¹⁴⁹

147 Heródoto, op. cit., Livro II, 14.

148 *Estética* II, p. 78.

149 Cf. *Estética* III, p. 17.

Hegel, na *História da Filosofia*, repete a proposição aristotélica de que só foi possível para o homem filosofar quando as necessidades básicas não aparecem mais como um problema para ele, mas, ao contrário, já não precisa se preocupar primordialmente com tais contingências.¹⁵⁰ Aristóteles na sua *Metafísica* nos fala de uma hierarquia do saber que ascende da arte utilitária e da arte que proporciona prazer à ciência. Ora, a conclusão aristotélica é de que à medida que o homem foi capaz de suprir suas necessidades básicas naturais – o que foi proporcionado pela arte utilitária – pôde fazer uma arte recreativa, que proporciona prazer e deleite ao homem. As ciências, por sua vez, só tiveram condições de aparecer quando os homens já desfrutavam desses lazeres. Desse modo nos fala Aristóteles, que também localiza no Egito o surgimento de uma arte mais livre do peso da utilidade: “eis aí porque as artes matemáticas foram criadas no Egito, onde o lazer era permitido à casta sacerdotal”.¹⁵¹

Assim, a arte tem como base a experiência social de organização racional da vida humana, pois esta engendra não só a relação *objetivamente* mais *livre* com a natureza por meio da técnica, mas ao mesmo tempo, esta liberdade negativa em face da natureza, possibilita ao espírito o surgimento de uma *consciência de si* mesmo enquanto *livre*, consciência que não é individual, mas ao contrário, uma consciência do homem coletivo que ao invés de buscar saciar e satisfazer sua necessidade subjetiva, pretere o individual em nome do comum, situando-se assim no terreno do universal.¹⁵² As leis que tomam forma no Estado exprimem precisamente a consciência que o homem tem de si situado neste universal da vida social, de sua existência como *livre*. Assim como a esfera do direito, também a arte manifesta esta consciência da universalidade e da liberdade que o espírito tem de si. Entretanto num outro plano. Como foi dito, as diversas manifestações do homem nas mais diferentes esferas estão intimamente ligadas a esta consciência que ele tem de si, esta proposição não querendo dizer outra coisa senão que tanto a arte, como a religião, como a ciência, as leis, o Estado, a moral estão intrinsecamente relacionados, na medida que elas são expressões de um e mesmo espírito num determinado momento de seu desenvolvimento, numa totalidade histórica determinada. É assim que, por exemplo, a

150 Cf. Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofia I*, 7ª edição, tr. mex. Wenceslao Roces, México, D. F, Fondo de Cultura Económico, 2002, p. 53.

151 Cf. Aristóteles. *Metafísica*, tr. br. Leonel Vallandro, Editora Globo, Porto Alegre, 1969, p. 38.

152 Neste sentido nos diz Hegel: “A verdadeira liberdade, enquanto eticidade, é não ter a vontade como seu fim, [um] conteúdo subjetivo, isto é egoísta, e sim [um] conteúdo universal”. *ECF III*, § 469.

religião grega para Hegel é manifestação da consciência da liberdade que este povo tem de si, assim como a democracia ateniense e suas leis seu modo de realizar-se¹⁵³ do mesmo modo que a arte grega é sua forma de exposição, etc.¹⁵⁴

Entretanto o objetivo neste momento é justamente o de buscar deixar claro o modo como Hegel pensa e organiza as relações entre estas diversas esferas do espírito. A articulação que Hegel faz em seu sistema do espírito como subjetivo, objetivo e absoluto é central para isso. Trata-se justamente de tentar mostrar que estas esferas do espírito, enquanto são produto de uma divisão feita a partir do *conceito* que se determina, querem expressar, de um lado, *totalidades históricas*, isto é, o fato de as artes, as leis, as ciências etc. de um mesmo povo terem a determinação (*Bestimmung*) de expressar de diversos modos a realização de sua liberdade. Este elemento está em intrínseca relação com a constituição histórica da autonomia do espírito frente à natureza assim como em relação à própria consciência de si. Por este aspecto a divisão busca organizar estas esferas segundo a determinação própria desta relação do espírito consigo mesmo, ou seja, segundo o grau de determinação próprio a cada uma delas enquanto expressão da consciência de si. Assim, a relação abstrata e finita do homem a si mesmo, o homem pensado enquanto existência subjetiva é vista como pouco determinada diante das determinações concretas do homem em sua relação objetiva com os demais, exteriorizadas na eticidade, no Estado. Estas, por sua vez, são pensadas como finitas, quando postas em relação com o conteúdo absoluto, com o divino ou a Idéia, na arte, na religião e na filosofia. Assim, segundo esta perspectiva hegeliana, temos que ao mesmo tempo é uma só a consciência da liberdade em cada época, pois a ela corresponde uma determinada relação de autonomia do espírito frente à natureza bem como a si mesmo. Mas temos também que no modo do homem experimentar esta consciência em todas as épocas do seu desenvolvimento, ela é tanto mais capaz de dizer de si mesma quanto mais ela desenvolve a relação abstrata ou interior, consigo mesma, o âmbito da sua subjetividade; consigo e com sua exteriorização, realizada na eticidade, na

153 Realizar aqui tem o sentido que em Hegel aparece quando este usa *Wirklichkeit*, ou seja, de objetividade adequada ao conceito, diferente de uma mera existência real desprovida de conceito, ou *Realität*.

154 “Todos os aspectos que aparecem na história de um povo estão na mais estrita relação. A história de um povo não é outra coisa que a expressão que o espírito tem de si nas distintas esferas nas quais o espírito se verte. Isto significa que seu Estado, sua religião, sua arte, seu direito [...] são as esferas em que se realiza o conceito que o espírito tem de si mesmo. [...] Os produtos do espírito do povo compreendem, como fica dito, sua religião, etc.; [...] a religião de um povo, suas leis, sua moralidade, o estado das ciências, das artes, das relações jurídicas [...] tudo isto encontra na mais íntima relação”. *FH*, p. 107.

vida objetiva dos Estados e da lei e consigo de modo absoluto, ou seja, tendo finalmente reconciliado seu lado interior e exterior e compreendendo assim o homem em sua absolutidade concreta, em sua relação com o infinito, o absoluto¹⁵⁵.

Em outras palavras, se segundo a hierarquia destes âmbitos do espírito, o subjetivo, o objetivo e o absoluto, a arte, a religião e a filosofia encontram-se numa posição “superior” ao Estado, isto não se dá porque o seu conteúdo seja distinto daquele ou porque se tratem de dimensões opostas ou mesmo hierarquizadas de um modo não-dialético, mas porque ao falar do espírito absoluto como daquele âmbito que põe a relação do homem com o divino, Hegel parece pensar no encontro do próprio homem consigo mesmo como um absoluto, isto é, com o homem enquanto tal, liberado das contingências e finitudes que ainda caracterizam os outros âmbitos do aparecimento da própria liberdade do homem à sua consciência. Assim, se o homem na esfera objetiva alcança uma liberdade universal, é que aí estão dadas as condições para que ele ao mesmo tempo apreenda e expresse esta liberdade de modo igualmente universal. A liberdade objetiva, histórica, é mediação concreta e universal e por isso mesmo, *medida*, para pensar a progressão da liberdade do homem, pois não pode haver consciência absoluta de si enquanto o homem não *realiza* a sua liberdade no âmbito da objetividade da sua existência.¹⁵⁶ É por isso que para Hegel só se pode falar de arte propriamente dita – e lembremos que a arte é somente a forma mais primária da consciência do absoluto – na relação com a experiência objetiva da liberdade dotada de auto-consciência. Assim, é o modo como esta *relação* com a própria liberdade é apreendida e expressa que distingue e sustenta a divisão entre as diferentes formas do espírito. A liberdade do homem é uma só a cada tempo assim como também o é a consciência desta liberdade. O que põe a possibilidade desta divisão é o caráter da relação com o objeto desta consciência, o tratamento finito ou não que se dá ao conteúdo. Seja ele relativo à vida objetiva, que possui em si mesma ainda uma determinação finita – aquela que se dá no âmbito dos Estados e da história universal –, seja relativamente a uma dimensão absoluta do homem, ou ainda, seja entre uma relação abstrata a si – aquela que se dá no âmbito do espírito subjetivo, seja ainda em relação às determinações concretas do

155 Cf. *Ibid*, p. 109.

156 “O espírito, como espírito verdadeiro [absoluto], é em si e para si; desse modo, não é um abstrato que se situa além da objetividade, e sim é a recordação (*Erinnerung*) da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito finito, a finitude que se apreende (*sich ergreifend*) em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta”. *Estética* I, pp. 115-6, grifo nosso.

espírito objetivo, é isso o que parece determinar se a atividade e a consciência que a expressa pertence ao âmbito do subjetivo, do objetivo ou do absoluto.

É essa leitura unitária do sistema como expressão absoluta do espírito concebido enquanto *totalidade* o que sustenta a relação buscada neste trabalho entre o estado do mundo prosaico e o conceito, assim como a correlação entre a arte e a experiência grega. Por isso que, para Hegel, a bela arte grega só poderia se apresentar no seio daquele Estado democrático ateniense, como também este Estado democrático com suas leis é a expressão da religião daquele povo; todos estes aspectos ou esferas são igualmente concebidos de acordo com o grau de consciência da liberdade que o povo grego possui, conforme explicitado no capítulo anterior.¹⁵⁷ Parece ser esta a conotação que Hegel dá ao conceito de conteúdo (*Inhalt*), central em sua *Estética* como no restante das obras sistemáticas. Isto se confirma diante das afirmações feitas tanto na *Enciclopédia* como na *Estética* quando ele nos diz que “O conteúdo de um livro, por exemplo, pode ser identificado em algumas palavras e períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o universal já indicado no índice”.¹⁵⁸ A consciência que cada povo tem de si é o índice (*Inhalt*) que já indica resumidamente o que o conteúdo do livro de cada povo expressa de modo pormenorizado. Ou seja, o conteúdo, seja ele artístico, religioso, científico, das leis ou da moral exprime precisamente o que o índice já indica.

Assim, buscando compreender a relação da arte com as demais esferas do espírito, segundo a perspectiva de Hegel, o que o homem aspira, ao configurar artisticamente, não é expressar a relação do espírito com as esferas finitas da existência. A arte não é a manifestação do espírito com suas significações finitas, mas, tal como a compreende Hegel, é a aparição sensível das aspirações infinitas do homem ou, dito de maneira especulativa, ela é a manifestação do absoluto na primeira forma de sua aparição (*Erscheinung*), manifestação no sensível. Desse modo, pensa Hegel, por mais que num Estado constituído o homem se eleve à universalidade, ele, contudo, está ainda atado a aspectos e aspirações finitos da existência, tais como, por exemplo, na época moderna, o direito à propriedade. A liberdade do homem está condicionada a *este* Estado específico

157 “O belo sentimento, o sentido e o espírito desta venturosa harmonia atravessam todas as produções nas quais a liberdade grega tornou-se consciente de si mesma e representou a si sua essência”. *Estética* II, p. 166, grifo nosso.

158 *Estética* I, p. 111.

que assegura, por exemplo, o seu direito de trabalhar naquilo que lhe aprouver.¹⁵⁹ O homem então, neste âmbito objetivo do espírito, está fundamentalmente referido aos anseios finitos, na medida que ele não é capaz de se alçar à infinitude própria do espírito quando este se põe em relação consigo mesmo de modo absoluto. Trata-se do mesmo homem, do mesmo espírito, pensado, contudo, em relação às suas diversas relações.

Somente a arte, a religião e a filosofia cumprem, para Hegel, essa função de expressar a relação absoluta do homem a si mesmo, a sua relação com a divindade. A bela arte expressa, racionalmente no sensível a humanidade do homem, nas suas ações, situações, sentimentos, paixões, conflitos, etc. Deste modo é a própria infinitude do homem que a bela arte expõe, infinitude que se mostra na perenidade e atualidade das grandes obras, nas quais a substância ética e os caracteres humanos têm sua validade absoluta. Aparece, por exemplo, a humanidade do homem no sofrimento de Antígona em face do irmão morto e todo e qualquer homem, de qualquer época, desde que tenha alcançado a consciência da própria liberdade, pode ser afetado por tal sentimento, independente de crença, de etnia e do Estado do qual faz parte. A bela arte deste modo é a manifestação racional do divino, do eterno, do imorredouro que há no homem, aparecendo de modo sensível. A relação com o divino então, não é contraposta por Hegel à relação com o próprio homem; antes, ela não é senão esta própria relação. É por isso que, como adiante veremos, a religião cristã é aquela que pode melhor expressar no âmbito religioso a verdade desta relação com o divino, pois aí o próprio Deus toma completa forma humana viva e tem sua verdade como espírito. Com a religião cristã é permitido não a este homem ou a estes homens deste Estado particular a expressão da sua liberdade, mas o Deus cristão representa *toda* a humanidade como livre. O que está sendo dito então são duas coisas distintas e complementares: primeiro, que a arte é produzida no seio de um Estado, com suas leis, moral, religião, ciência, etc., e que, portanto, a arte é determinada pelo conteúdo que reina nesta forma histórica e concreta do espírito de existir, neste Estado específico. A segunda coisa é que a bela arte, enquanto expressão do absoluto no homem, quer expressar os sentimentos e criações universais e absolutamente humanos, que têm assim o caráter de

159 “No direito e em sua efetividade, por exemplo, minha racionalidade, minha vontade e sua liberdade são de fato reconhecidas, valho como pessoa e sou respeitado enquanto tal; possuo propriedade que deve permanecer como minha; caso ela corra perigo, a justiça outorga o meu direito. Mas este reconhecimento e liberdade se referem sempre somente a aspectos singulares relativos e aos seus objetos singulares: esta casa, esta soma em dinheiro, este direito determinado, esta lei, etc. Cf. Idem, p. 114.

perenidade. Ela o faz a partir do modo concreto que uma determinada sociedade na qual a obra é produzida apreende as determinações deste universal do homem, isto é, do modo histórico como ela realiza a liberdade. Por mais afastado que um homem moderno esteja, por exemplo, do solo grego no qual foram produzidas obras de arte imortais, ele é sempre afetado por elas, pois o homem, o homem em geral, ao se deparar com uma obra de arte bela, é imediatamente afetado pela aparição do essencialmente humano que há nela, a despeito dos elementos particulares da experiência histórica na qual ela foi feita.¹⁶⁰ Esse caráter da bela arte só aparece em Hegel porque todo o esforço especulativo deste autor pretendeu justamente apresentar como inseparáveis o universal da idéia e sua efetividade (*Wirklichkeit*) histórica. Como a idéia se desdobra no tempo, tanto o tempo – aqui pensado como história, como a dimensão objetiva – é condição de sua aparição, quer dizer, não há história, como vimos, sem a dimensão ideal, a dimensão do pensamento, como esta aparição é pensada sob a forma da idealidade. Por isso a bela arte, enquanto expõe a verdade, é pensada por Hegel como unidade dos aspectos históricos (ou políticos, uma vez que a história para Hegel é a história da vida politicamente organizada) e dos elementos universais, pois ela como exposição do verdadeiro é necessariamente um *universal concreto*.

2. Arte, espírito e “matéria sensível”

Se a arte possui de verdadeiro e eterno este caráter de expressar o absoluto do homem, o caráter que ela possui de apresentar a divindade do homem ou a sua universalidade na *matéria sensível* constitui aquilo que será visto por Hegel como a sua limitação (*Beschränkung*) fundamental. O espírito, como dito, dá a si suas próprias leis,

160 É desse modo que Hegel junta o que em Hause e Loraux aparecem separados. O primeiro afirma que a tragédia grega tem um caráter estritamente político e a segunda que o que está em jogo na tragédia antiga é fundamentalmente a apresentação do seu aspecto universalmente humano. Ora, em Hegel, tanto um como o outro caráter estão presentes, não só na tragédia, mas na arte em geral, na medida que a forma artística pressupõe um conteúdo social que relaciona o fazer artístico com as outras esferas da vida de um povo. A arte é expressão da consciência da liberdade de um povo, assim como o político também o é. Portanto, pode-se dizer que a experiência artística, inclusive a tragédia, apresenta a liberdade que o político igualmente comporta nas suas leis e instituições e é nesse sentido que a tragédia contém, como pensa Hauser, um caráter político. Do mesmo modo, em Hegel, a arte apresenta o imorredouro e eterno do homem, na sua relação com o que há de mais espiritual nele – sentimentos, virtudes, conflitos éticos etc.; neste sentido, como pensa Loraux no caso da tragédia, a arte também possui o caráter de apresentar o universalmente humano. Cf. Nicole Loraux, op. cit., pp. 17-8 e Hause, op. cit. p. 87.

criando e recriando constantemente a si mesmo e ao mundo exterior. A matéria sensível se mostra, ao contrário, regida por algo exterior a ela. A atuação da lei da gravidade, exterior à matéria, nos corpos, denota justamente o caráter não-livre do sensível, a heteronomia do reino da matéria. Ela não possui em si e para si sua determinação, na medida que não institui suas próprias leis, mas ao contrário, é sempre determinada de fora. A lei exterior atrai impreterivelmente todos os corpos ao centro da terra. O espírito, ao contrário, possui seu centro em si mesmo, pois não há nada exterior que o submeta, mas suas leis se encontram no próprio humano, no pensamento e na ação que instituem o mundo espiritual como livre.¹⁶¹ Daí, portanto, para Hegel, a arte ser pensada como limitada e insuficiente, quando posta em relação às outras formas do espírito absoluto, uma vez que a exposição absoluta do espírito depende, para aparecer, na esfera da arte, do elemento da matéria (*Materie*), do não-livre, que está assim em contradição com esta liberdade do espírito que ela deve justamente mostrar.¹⁶²

Todavia, como o espírito, para Hegel, não é concluído em si mesmo, mas ao contrário, se faz progressivamente e o palco histórico é onde esta criação e recriação se dá, a consciência de si do espírito igualmente se faz gradativamente e caminha assim para uma perfeição. A arte aparece como a primeira manifestação do divino no homem, se assim entendermos que o divino é aquilo que não perece, aquilo mesmo que constitui a especificidade do homem: a liberdade. Ser livre é não ser determinado por nada exterior, ou seja, é determinar-se a si mesmo. A visão cristã nos ajuda a pensar isso: Deus é justamente aquele que não é determinado por ninguém, mas ao contrário é ele o criador. Ele possui em Si o seu centro, pois mesmo quando Deus se faz homem é o divino que quer e resolve aparecer na figura de Cristo, ele próprio determina sua aparição humana. Somente o homem se assemelha a Deus, pois ele (o homem) cria um mundo a partir de si, determina a sua vida e das demais criaturas que o cercam e a sua liberdade deste modo está condicionada apenas por ele mesmo. A concordância do homem com Deus ou a divindade do humano é precisamente aquilo que a arte tem a finalidade de apresentar. Mas como o espírito não é algo concluído e, ao contrário, se faz historicamente, tal concordância

161 Cf. *FH*, p. 62, *ECF* III, adendos §§ 381 e 392.

162 Cf. *Estética* I, pp. 34 -5 e 116 et seq. Neste sentido comenta Bornheim: “a inferioridade se estabelece por uma única razão: o modo deficiente de a arte se relacionar com o ideal, em razão de sua ligação ao elemento sensível”. Bornheim, Gerd. *O que está vivo e o que está morto na Estética de Hegel*. In *Arte e Pensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 130.

expressa pela arte, fundamentada na consciência de si da liberdade que cada época é capaz de expor, tem o seu início, a sua perfeição, dissolução e a superação.

Aquela limitação da arte apontada acima, da própria contradição que há entre o espírito e a matéria e da insuficiência desta para apresentar a liberdade do homem, deixa claro que a arte é apenas um primeiro momento da apreensão absoluta de si do espírito. Um momento a ser superado justamente porque o sensível, do qual a arte necessita para aparecer, vai gradativamente perdendo o seu estatuto de expressão do verdadeiro à medida que o progresso do conteúdo histórico e social, quer dizer, o elemento propriamente espiritual, faz com que o homem se torne cada vez mais o seu próprio centro. A matéria sensível – que tem o seu centro numa lei exterior a ela – da qual a arte serve-se para a sua apresentação, vai perdendo assim sua legitimação à medida que o espírito torna-se mais livre e a consciência desta liberdade é concebida somente a partir do próprio espírito. A arte tem desta maneira o seu momento de verdade quando o próprio conteúdo, isto é, a consciência da liberdade, que é o fator determinante da totalidade da experiência histórica de um povo, é apreendido enquanto belo. Como-- vimos no Primeiro Capítulo, isso ocorre segundo Hegel na experiência grega e isso em virtude daquela coincidência entre o caráter da unidade *imediata* da arte e a consciência imediata da própria liberdade vivida na *pólis* grega. Em relação à totalidade do espírito e aos modos de apreensão e racionalização que este se dá, a arte está fadada a ser superada pela religião e pela filosofia. É nesse sentido que Bornheim diz “que toda a *Estética* pode ser vista como uma introdução à dissolução da arte”.¹⁶³

Esta superação se dá não por uma superioridade do conteúdo da religião e da filosofia, pois este é um e o mesmo, mas pela superioridade do modo mais determinado de realização da apreensão e expressão de si mesmo do espírito, quer dizer, pela superioridade do torna-se determinado (*bestimmt*) e concreto (*Konkret*) históricos deste conteúdo que é único. O humano que a arte apresenta, a partir da intuição, de modo sensível, é o mesmo conteúdo que é representado e interiorizado na religião. O Deus da religião cristã não habita mais fora, no mármore, como na experiência clássica, mas no próprio homem. Aí o essencialmente humano, ao invés de surgir na forma de imagem exterior, como na arte, é representado na própria interioridade do homem. A filosofia, a última e mais concreta

163 Bornheim, op. cit., p. 131.

forma do espírito absoluto, é a única capaz de apreender, por meio do pensamento, na sua totalidade, o espiritual do homem, pois ela é pensada por Hegel como a unidade do exterior da arte e da interioridade da religião ao integrar em si, por meio do conceito, a totalidade da realidade.¹⁶⁴

O autor da *Estética* expõe com peculiar maestria o desprendimento gradativo do espírito em relação à matéria sensível no decorrer da sua história universal, com seus respectivos conteúdos e formas. É desse modo que no início do espírito artístico, localizado no oriente, o espiritual ainda necessita da matéria pesada, da qual se serve a arquitetura, pois aí o homem ainda não tinha consciência da sua própria autonomia, de fornecer as suas próprias leis, ou seja, de que o humano possui o seu centro apenas em si mesmo. Essa heteronomia do homem faz com que ele, na arte, se sirva de um material igualmente heterônimo. A lei da gravidade que atrai todos os corpos para o centro da terra é justamente o fundamento dessa heteronomia do material. E a heteronomia do espírito oriental é atraída igualmente para o fundamento desse material heterônimo, a lei da gravidade, na medida que a preocupação do homem, ao construir obras arquitetônicas, está centrada na sustentação, no equilíbrio, no manter-se de pé do material. A forma de arte simbólica, da qual a arquitetura é a arte particular que efetivamente a expressa, é a manifestação própria desta heteronomia, pois se compreendermos, tal como Hegel, o simbólico como a justaposição numa imagem do significado exterior a ela – numa perspectiva dialética a imagem é igualmente exterior ao significado que tem por fim mostrar –, o caráter heterônimo da arte simbólica vem à tona. A figura do leão representa o significado espiritual da força, da coragem. Ora, essa justaposição da força e da coragem que são atribuições e por isso essencialmente humanos – pois somente o homem lhes dá significado – à figura do leão apresenta esta heteronomia fundamental em relação ao homem na medida que este busca representar na exterioridade natural o espiritual que é centrado somente no próprio homem.

Hegel, na esteira de seu tempo, apresenta o povo grego como lugar da verdade da arte, expressa efetivamente na arte singular da escultura, pois em tal povo, o conteúdo *artístico*, pensado a partir do conceito, se mostra na totalidade da sua experiência. A arte grega cumpre efetivamente, como já exposto no Primeiro Capítulo, o que o conceito de arte

164 Cf. *Estética I*, p. 118.

determina idealmente, a concordância, ou melhor, a unidade imediata entre o que há de essencial no espírito e a matéria sensível. Aí o espírito retorna a si, mas como se trata de uma experiência artística, ele igualmente tem por fim mostrar-se exteriormente. Todavia, o caráter do simbolismo artístico, da forma de arte simbólica, é superado nela e o homem põe, pela primeira vez na história, seu centro em si mesmo. A escultura se apresenta assim como a mais verdadeira manifestação artística, pois demonstra esse caráter da centralidade do humano em si, ou caso se prefira, da sua autonomia (*Selbständigkeit*). Essa figura artística tem um caráter contraditório com a heteronomia da arte simbólica, pois enquanto este justapõe exteriormente o essencialmente humano na imagem sensível – o leão representando a coragem do homem –, aquela unifica o essencialmente espiritual na imagem mesma do corpo humano esculpido. Permanece entre os gregos, contudo, ainda um caráter de símbolo, mas este é um caráter peculiar a toda experiência artística, como a seguir veremos, na medida que a arte deve apresentar – e daí, como dito, a sua limitação, que aqui aparece como a própria insuficiência do símbolo, dada a heteronomia entre o espírito e a matéria – na forma sensível o conteúdo espiritual.

2.1 A arte e a forma superior do espírito

Para Hegel, apenas a forma do pensamento pode radicalmente expressar o conteúdo do espírito e apreender a sua verdade, na medida que o caráter sensível que a arte exige para sua aparição está imbuído da contradição com o conteúdo – entre a autonomia do espírito e a heteronomia da matéria sensível – que ele deve expressar. Diferentemente da arte, no conceito a forma e o conteúdo pertencem ao interior como tal. Enquanto a arte apresenta a realidade e a liberdade do espírito na intuição e na representação, na forma sensível, ou seja, toda a gama de relações humanas, com seus sentimentos, ações, paixões, conflitos, estados etc e apresenta isso imediatamente na forma sensível, a filosofia, diferentemente, apreende toda essa mesma realidade e liberdade das relações humanas no e a partir do próprio pensamento, subsumindo a intuição sensível da arte e conciliando-a na *forma* do pensar. O conceito demora-se na particularidade fenomênica, contudo, remete sempre ao universal e, ao invés, de conceber a realidade tal como ela se apresenta, como na concepção prosaica ordinária, que toma o que aparece como a essência, pensa, o mundo

humano e a natureza regidos e fundamentados a partir da razão. A atividade do pensar, segundo Hegel, volatiliza a realidade fenomênica *mediatizando-a* pelo conceito. Na arte, ao contrário, esta realidade aparece imediatamente, isto é, como fenômeno (*Erscheinung*), embora não mais no sentido ordinário do fenômeno prosaico, mas como fenômeno artístico, isto é, como unidade *imediata* da aparência e da essência. Esta realidade fenomênica tem, para a filosofia, o seu momento de verdade como efetividade (*Wirklichkeit*), enquanto momento do conceito. Na arte, o fenomênico, como está unido imediatamente ao universal, não pode aparecer em sua autonomia enquanto momento, o que a torna limitada para apresentar a totalidade de modo *mediado* e mais verdadeiro. Se o fenomênico aparece ao pensamento, na filosofia, é porque em seu automovimento o pensamento se retrai e se *mediatiza* a si mesmo e assim a efetividade, como momento, se mostra como oposta ao pensamento, que tem seu fim apenas em si mesmo.¹⁶⁵ Este movimento do pensamento é idêntico, como dito, ao da realidade e é esta mesma *razão*, mais determinada, que está na origem do mundo humano e natural. Ela apenas é sabida enquanto razão na forma própria do pensamento. A arte também é uma forma de racionalização do mundo. Contudo, dada sua incapacidade de mediatizar-se, ela é uma forma imperfeita da aparição da razão ou do pensamento a si mesmo, pois ela apenas *apresenta*, sem passar por este momento da retração ou da separação, enfim, da auto-mediação do pensamento consigo mesmo. Podemos dizer assim que só o pensamento especulativo “olha” para o mundo e o reconhece como sendo edificação do próprio pensar. Por isso é que para o filósofo especulativo “*nada* do que é humano *lhe* é estranho”.

165 Este caráter não mediado da arte implica aqui a distinção crucial para Hegel entre arte e filosofia da arte. A atividade artística, em qualquer época que se realize, caracteriza-se pela exposição imediata do conteúdo pela forma. A totalidade é expressa aí deste modo imediato, que justamente determina a sua deficiência para expor verdadeiramente totalidades mediadas como a moderna. Nesta, justamente a filosofia da arte deve trazer o sentido de totalidade que a própria atividade artística não consegue estabelecer em seu âmbito próprio. Mesmo a arte moderna, fundada numa maior determinação da subjetividade, portanto do momento reflexivo, não consegue apresentar uma totalidade mediada, pois, se pensarmos, por exemplo, em Schiller, em Goethe ou nos Schlegel, certas obras destes autores, estão entre um misto de filosofia e arte. Eles, contudo, não conseguem alcançar verdadeiramente nem a apresentação artística da totalidade moderna, tampouco uma filosofia da arte tal como pensa Hegel. Bem ilustra este caráter imediato da arte e sua inadequação às exigências de mediação do mundo moderno a afirmação de Hegel sobre o lugar da arte na modernidade, na qual este diz que “a ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”. *Estética* I, p. 35. Naturalmente, a ciência em questão não é, para Hegel, a das modernas ciências da natureza, produtos do entendimento, mas ciência no sentido de *Wissenschaft*, da Filosofia, ou seja, aquela que tem por objeto a totalidade.

Se a arte utiliza-se da materialidade para apresentar o verdadeiro em sua imediatidade, o pensamento também deve expressar-se, enquanto conceito, através da materialidade. Ele contudo se utiliza da palavra, o meio menos material e mais espiritual de manifestação do verdadeiro. O mais importante aqui, entretanto, é que a palavra é apenas *radicalmente* meio, pois o conteúdo do pensar enquanto tal não exige, como na arte, a forma sensível para exprimir-se, mas ao contrário a forma está dada no pensamento mesmo, sendo a palavra a forma de comunicar o universal do pensamento por meio do conceito. O objeto do pensamento, tudo que existe, é o próprio pensar, pois a natureza e o mundo humano, a objetividade, possuem nelas mesmas o conteúdo do pensamento que se apresenta na forma do ser, mas o que o pensamento encontra no ser é ele mesmo. Se o pensamento apreende a relação entre aparência e essência, através dos seus nexos internos, das mediações, apreendendo o conceito, a verdade da coisa, a radical distinção entre o artista e o filósofo para Hegel se explicita quando pensamos na relação absolutamente distinta de um e de outro com a própria arte. Assim, quando o filósofo especulativo se depara com a gama variegada de experiências artísticas o que ele apreende é a verdade, o conceito, com suas mediações e determinidades, que se encontra no fundamento dessas diversas experiências artísticas. Isto é oposto àquilo que para a consciência comum e até mesmo para o artista parece ser da ordem da contingência, da pura subjetividade, ou seja, a relação, os nexos internos entre as diversas obras de arte de diversas épocas diferentes. A arte não é senão, dado o seu caráter de “prisão” à imediatidade, capaz de *apresentar* o verdadeiro, ao passo que só o conceito pode explicitá-lo enquanto totalidade. Esta característica deve-se fundamentalmente, conforme o exposto, ao fato de que o espiritual está inteiramente presente na filosofia, enquanto na arte ele se encontra ainda mesclado ao sensível e, portanto, mostra-se de modo insuficiente. Mesmo quando pensamos na poesia, a arte mais espiritual e interiorizada, esta ainda necessita do material sensível para sua configuração ou seu caráter artístico, tal como pensa Hegel, desapareceria. Mesmo que seu conteúdo e forma sejam mais interiorizados do que nas demais artes – as artes plásticas e a música – a poesia, contudo, não pode preterir da materialidade, de tornar o conteúdo *imagem*, para a apresentação da verdade, no seu caso, a materialidade da palavra. Assim, nos diz Hegel que “a fantasia poética, finalmente, emprega decerto o material mais livre que as artes plásticas; contudo só pode escolher um material sensível que seja adequado à

idéia a representar”.¹⁶⁶ Aqui a palavra não é radicalmente meio, como no puro pensar, à medida que a arte poética deve aparecer, como toda arte, na forma da imagem. A palavra é pensada por Hegel como *meio imagético*, como um signo, do qual a poesia se serve para apresentar o universal.¹⁶⁷ O puro pensar não necessita mais do signo para exprimir-se senão radicalmente como meio, à medida que o pensamento reconcilia em si mesmo, enquanto unidade do conceito e da realidade expressa por este, a verdade e a realidade. “O pensamento”, nos diz Hegel, “é apenas uma reconciliação do verdadeiro e da realidade no pensamento, *porém o criar e tornar imagético* [como acontece no caso da poesia], *são reconciliação na forma*, mesmo se também representada apenas de maneira espiritual, *da aparição real*”.¹⁶⁸

O que está em questão nesta exposição feita até aqui é a afirmação, central à leitura aqui exposta, da relação insuficiente entre o espiritual e o material realizada na arte, entre a heteronomia do material sensível e a autonomia do espírito, trata-se de mostrar que a progressão do signo ao símbolo e deste novamente ao signo realiza um progresso na interiorização do conteúdo, isto é, a maior consciência do espírito de si mesmo. Trata-se pois de mostrar que na relação entre arte e filosofia a maior verdade do conteúdo e da forma se encontra nesta última, dado o seu caráter de reconciliação mediada do pensamento consigo mesmo afirmado anteriormente, caráter que pressupõe a progressão histórica e formal do próprio espírito e de suas formas de exposição. Assim, não só a filosofia é a expressão do último modo de consciência do espírito, mas mesmo na arte, quando pensada em seu desenvolvimento histórico-conceitual, esta progressão está presente. É ela que define tanto as formas particulares de arte como a divisão das artes particulares em um

166 ECF III, adendo § 457.

167 Hegel, ao pensar a palavra como meio para a exposição do verdadeiro na poesia, não concebe a palavra como prescindível na figuração poética mas antes esta apenas perde a sua autonomia – neste momento da exposição de Hegel na *Estética* ele está justamente contrapondo a poesia à música na qual a exposição sonora é a principal finalidade – à medida que a arte poética submete a palavra ao intuir e representar interiores, que se apresenta como a principal finalidade desta arte. Desse modo nos diz Hegel: “o interior certamente se exterioriza, mas não quer encontrar na sensibilidade, mesmo que também mais ideal (*ideelleren*), do som sua existência efetiva [...]”. *Estética* IV, p. 15. Assim o que interessa na arte discursiva não é a palavra enquanto sonoridade exterior, tal como na música, mas a partir do sentido que a fantasia poética lhe confere. Num primeiro momento Hegel localiza na representação interior o material mesmo da poesia, contudo este representar interior não pode conservar-se somente na interioridade, senão seria pensamento abstrato, visto que “a arte da poesia não pode [...] permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão lingüística”. Idem, p. 21., cf. tb. pp. 49 et seq. Pois “o poético é, em geral, apenas poético no sentido estrito quando ele se incorpora efetivamente em palavras e se dá acabamento nelas”. Idem, p. 55. No final deste capítulo esta discussão será retomada.

168 *Estética* IV, p. 27, grifo nosso.

sistema que se determina pela menor presença da matéria a cada progresso histórico do espírito. O que se busca fazer aqui, para melhor esclarecer a posição de Hegel quanto a esta questão crucial em sua *Estética*, é um duplo movimento: de um lado, anunciar o caráter de símbolo presente na arte em geral, dado na heteronomia entre espírito e matéria necessária à apresentação artística. Tal caráter, contudo, é enunciado não a partir simplesmente da exterioridade das obras de arte, mas, com Hegel, a partir do conceito de arte e da sua insuficiência explícita de apreensão e apresentação do absoluto, que permeia toda a *Estética*. De outro lado e por consequência, como tal afirmação parece ser, num primeiro momento, contraditória com a divisão das formas particulares de arte – simbólica, clássica e romântica – deveremos justamente procurar mostrar que o desenvolvimento histórico-conceitual das formas particulares e das artes, no âmbito estrito da *Estética*, só aparentemente contradiz esta afirmação, pois o que se encontra no centro de sua progressão é justamente o mesmo elemento do domínio do espiritual que determina a insuficiência da arte como apreensão e apresentação do absoluto frente à filosofia, ou seja, o seu caráter de símbolo.

2.2 Arte e filosofia: signo e símbolo

Se nos detivermos no conceito de signo que o próprio Hegel dá na *Enciclopédia* e também no início do segundo volume da *Estética*, verificaremos que o caráter *imagético* da poesia jamais desaparece totalmente. Assim, vemos que o signo é uma escolha arbitrária (*willkürlich*), da inteligência representativa, de uma *imagem* que tem por finalidade representar um significado ou, caso se prefira, um conteúdo estranho (*fremde*) a ela. “O signo é uma intuição” comenta Hegel, “imediatamente qualquer, que representa um conteúdo totalmente outro do que tem para si mesma: é a pirâmide, em que está transladada e conservada uma alma alheia”.¹⁶⁹ Na *Enciclopédia* Hegel localiza o signo como um momento do símbolo mais determinado pelo pensamento, pois no símbolo o conteúdo universal é representado na imagem, correspondendo e concordando conteúdo e matéria sensível. Isto é, a representação e o intuir humanos permanecem presos à imagem sensível e a própria imagem possui as propriedades cujo conteúdo deve significar e assim “a força de

169 *ECF* III, § 458.

Júpiter é representada pela águia, pois esta passa por ser forte”.¹⁷⁰ No signo, diferentemente, “a representação não necessita mais do conteúdo da imagem”, pois esta está na própria representação do homem, na interioridade. Porém por tratar-se ainda da representação sensível, o conteúdo necessita objetivar-se e a imagem é escolhida arbitrariamente, pois não contém em si o conteúdo que deve mostrar, para receber um significado que lhe é estranho. Desse modo, “uma bandeira e uma pedra tumular significam uma coisa totalmente diversa do que imediatamente indicam”.¹⁷¹ Temos, portanto, a intuição fundamentalmente condicionada (*bedingte*), no símbolo, à imagem sensível que corresponde ao significado, ou seja, o conteúdo da intuição é tornado firme somente enquanto este está vinculado em algum grau à imagem. No signo, o conteúdo da intuição possui um maior jogo, uma maior liberdade, à medida que o homem que intui *significativamente* é mais livre no uso da intuição do que no símbolo, pois a imagem significa algo outro que seu conteúdo.

Ora, se a intuição simbólica necessita da imagem mais ou menos aparentada ao conteúdo que esta deve expressar, ela encontra-se mais limitada no seu uso, pois não são todas as imagens que podem representar a força de Júpiter, pois o símbolo exige que as imagens escolhidas já possuam *mais ou menos* em si mesmas o conteúdo que devem representar. No signo a intuição aparece com maior liberdade, visto que ela, por um lado, não respeita a imagem sensível tal como ela é, ou seja, como possuindo em si o conteúdo que deve expressar, mas, ao contrário, dá a si suas próprias *representações* transformando o conteúdo imediato da imagem em um significado mais *interiorizado* ou, como diz o próprio Hegel, “lhe dá outro conteúdo por significado e alma”.¹⁷² Essa liberdade da intuição no signo aponta, desse modo, para um conteúdo mais interiorizado que não pertence mais ao âmbito puramente intuitivo, porém já ao reino da representação.¹⁷³ Ao invés da imagem, que contém em si em maior ou menor grau o conteúdo, *aparentar-se* mais ou menos ao significado que ela deve representar para a inteligência intuitiva, como no símbolo, a imagem no signo não possui o conteúdo em si, mas este é aí representado à medida que no signo o conteúdo original da imagem é modificado ou essencialmente representado a partir

170 Ibid, adendo § 457.

171 Idibid.

172 Idem, § 458.

173 Cf. Ibid, § 459.

dela..

Na sua *Estética*, aparentemente em contradição com a *Enciclopédia* – pois aí o signo aparece como mais determinado que o símbolo –, Hegel mostra que o signo é o primeiro modo do símbolo se manifestar. Diz ele: “Inicialmente, o símbolo é um signo. Mas na mera designação a conexão que possuem o significado e a sua expressão mutuamente é apenas uma junção inteiramente arbitrária”.¹⁷⁴ Se o signo, como anteriormente dito, é caracterizado pela *indiferença* entre a imagem e o conteúdo que ela deve expressar, ou seja, se a imagem escolhida para representar certo conteúdo não possui propriedade alguma em si que indique a correspondência entre a forma e o significado, então o símbolo enquanto signo não é tomado pelo que se atribui à arte em geral. Isto é, como apresentação do verdadeiro, pois a arte exige a correspondência e a adequação entre significado e forma, entre conteúdo e imagem. Ao fazer esta afirmação Hegel visa não o signo em seu uso artístico mas antes, ao afirmá-lo como primeiro momento do símbolo, parte da linguagem comum que em qualquer caso deve preceder a possibilidade da apresentação artística. Assim, o signo é pensado aqui a partir da linguagem significativa em geral – que tanto na *Estética* como na *Enciclopédia* Hegel situa como fundada no signo –, linguagem em seu uso comum, na medida que na linguagem o caráter arbitrário do signo, que nela diz qualquer coisa de contingente, casual, predomina sobre o caráter necessário. O caráter arbitrário se mostra igualmente na articulação dos sons dos fonemas para a constituição das palavras, pois nada garante que a constituição dos fonemas, por exemplo, da palavra leão, seja necessária. A junção dos fonemas /l/, /e/, /a/ e /o/ para a constituição da palavra leão é assim uma construção arbitrária, pois a imagem não se liga necessariamente ao seu significado, mas é antes uma convenção. A mesma convenção está expressa, baseado no exemplo que Hegel nos fornece na *Estética*, nas cores da bandeira para designar um país, pois o que liga, por exemplo, as cores da bandeira do Brasil, a imagem, ao significado que elas exprimem, a idéia de nação, é a convenção, pois as cores não contêm *em si* nenhuma qualidade necessária deste significado que quer expressar.¹⁷⁵ A arbitrariedade do signo (lingüístico) apontada por Hegel aqui, liga-se à sua incapacidade de expressar, como se dará também quanto à insuficiência da forma de arte simbólica, o

174 *Estética* II, p. 26.

175 Cf. *Estética* II, p. 26.

verdadeiro na imagem, isto é, de expor a totalidade da realidade em sua dimensão absoluta. Deste modo, se na linguagem comum, como afirma na *Enciclopédia*, o signo é condição do nome, que apreende de modo concreto o objeto nomeado em determinações fundamentais, isto se dá, como dito, na linguagem comum, na relação com o uso prosaico dos objetos e o que é aqui apreendido é o aspecto da *particularidade*, ainda que o elemento do universal esteja presente quando os falantes de uma língua compreendem universalmente que um leão é um leão, ou seja, que quando se fala leão todos os leões estão incluídos neste nome e não é necessário que cada leão individual apareça na forma imagética para se saber o que é um leão.

A partir do que foi dito, temos, de um lado, na constituição dos sons para designar um significado, o aspecto arbitrário do signo na medida que a palavra, a imagem, não expressa necessariamente o significado, mas antes se configura como uma convenção. Isso parece explicar o porquê de Hegel, na *Estética*, localizar o signo como uma manifestação inicial do símbolo, pois, para que a experiência artística possa se dar, como dito no início deste capítulo, Hegel pressupõe justamente um conteúdo histórico-social e, portanto, um mínimo de desenvolvimento da cultura, do espírito, pressupondo assim que já se tenham constituído convenções fundamentais da vida espiritual tais como a linguagem e que, por exemplo, a junção dos fonemas da palavra leão designe portanto, numa dada língua, um animal com certas características e significados. Por outro lado, parece ser o aspecto mais universal do signo em sua relação com o símbolo o que faz com que Hegel, na *Enciclopédia*, localize aquele como uma representação mais determinada que o símbolo – tendo em vista que aí se trata do desenvolvimento formal do autoconhecimento da inteligência e do seu desprendimento da intuição sensível rumo ao puro pensar. No signo, por não ter mais sua origem essencialmente na intuição, a representação do conteúdo se mostra, por assim dizer, numa segunda imagem, transformada pelo próprio conteúdo. O significado da representação está assim separado da imagem, ou seja, esta não possui propriedades em si mesma que designem o conteúdo. Deste modo, por exemplo, a imagem da cruz cristã não contém em si as propriedades, nem o conteúdo do sofrimento, do martírio e da paixão de Cristo pela humanidade. Antes esta e seu significado são uma construção histórica, temporal, que afeta e é carregada de sentido apenas para o homem ocidental cristão e que não afetaria um tibetano ou um indiano não inseridos nesta cultura. Assim, se

um viajante tibetano, após uma temporada na Europa, retorna ao seu país e relata aos seus compatriotas que os ocidentais acreditam em um Deus morto pendurado na cruz, tal relato só poderia ser absolutamente indiferente àquele significado que ao cristão aparece como a própria exposição do martírio e do sofrimento de Cristo.¹⁷⁶

No símbolo, diferentemente, a intuição se afirma na própria imagem à medida que esta contém em si, em maior ou menor grau, o conteúdo que quer expressar. O homem apreende assim, intuitivamente, o significado da força na imagem do leão, pois todo homem concorda que o leão possui, dentre outras e como fundamental, a propriedade da força. A intuição se dá aqui portanto ainda por meio da imagem, pois o conteúdo não se desprende desta, enquanto que no signo o conteúdo não está nela, mas fundamentalmente no próprio homem que projeta na imagem o significado que não lhe pertence em si. Essa imagem do signo, como dito anteriormente, é essencialmente a dos sons articulados em palavras, a dos fonemas nas línguas alfabéticas ou grafemas em escritas cuja forma de expressão ainda guarda um elemento imagético do símbolo.¹⁷⁷ Esta escrita baseada na imagem fonética sai, portanto, da intuição do símbolo para a representação do signo, pois a necessidade do símbolo da imagem para a apreensão do conteúdo denuncia justamente este caráter particular da intuição: a figura do leão individual representa a força, enquanto a palavra tem já uma conotação universal, pois quando se diz o leão é forte, todos os leões estão incluídos nesta sentença e não é *esta* imagem do leão que representa a força, como no símbolo.

De um lado temos no signo o caráter arbitrário e contingente da imagem para designar um significado e ao mesmo tempo, por essa arbitrariedade e contingência, o caráter universal da palavra. Por outro lado, temos no símbolo o caráter particular *desta* imagem que possui, em maior ou menor grau, o conteúdo que deve expressar e assim o caráter necessário da correspondência e da adequação entre imagem e significado. Se de um lado isso lhe dá maior poder de correspondência, de outro o torna menos livre que o signo justamente por esse caráter necessário da adequação e da junção, da limitação ao âmbito intuitivo da inteligência. No signo, enquanto é construído pela linguagem ordinária, é o

176 Cf. *Estética* II, pp. 25 et seq.

177 É por esse elemento mais reflexivo presente nas escritas baseadas no fonema que Hegel sublinha o desenvolvimento do espírito aí presente, quando comparadas, por exemplo, à escrita hieroglífica ou ideográfica. Cf. *ECF* III, § 459.

aspecto particular que determina, pois quando se diz leão, imediatamente este signo evoca aspectos particulares tais como: um animal quadrúpede, carnívoro, mamífero etc. Esta nomeação só aponta a particularidade do leão frente a tantos outros particulares nomeados de outros modos e não relaciona, contudo, o leão com elementos universais e absolutos do humano, mas sua universalidade é apenas a do nome de uma espécie. Parece ser por isso que na *Estética* Hegel sublinha este aspecto do signo ser primeiro em relação ao símbolo. Quando o leão é configurado artisticamente, como símbolo, é um pressuposto que ele haja sido primeiramente nomeado na linguagem ordinária para só a partir desta nomeação poder ser associado a uma determinada potência ética universal, para que ele possa assim ser apreendido como símbolo da coragem, da força etc. Assim, o elemento necessário presente no símbolo e deste modo o menor jogo livre apresentado por este, apresenta por sua vez, quando aparece configurado artisticamente, um maior poder de apresentação de um sentido universal que o mero uso do signo na linguagem ordinária, fixada no elemento da particularidade. Deste modo, Hegel quer afirmar que o leão, quando apresentado como símbolo da coragem é tomado não segundo um aspecto particular – da própria imagem – mas é apresentado segundo uma relação estabelecida pelo espírito com um sentido absoluto, universal, ainda que esta relação seja imprópria por apresentar um elemento espiritual unido a um elemento natural. Como para Hegel a forma da exposição não se separa do conteúdo, o que está sendo dito por ele é que na linguagem ordinária, que utiliza a palavra como signo, predomina ainda o caráter arbitrário – que pertence universalmente ao signo –, pois, como dito, a cor da bandeira não designa necessariamente o significado que ela quer expressar. Na arte, ao contrário, mesmo na forma de arte simbólica, o conteúdo já aparece segundo a necessidade e por isso é que o símbolo, ainda que de maneira abstrata – se tomarmos como referência a exposição baseada no signo feita pela própria poesia – pode apresentar este conteúdo absoluto, pois há um parentesco, uma adequação, entre conteúdo e forma na medida que esta tem que apresentar em si o conteúdo universal que quer expressar.

Hegel localiza na *Enciclopédia* o princípio formal da arte como a *fantasia simbolizante*, na qual a inteligência ainda leva em conta o conteúdo dado da imagem e por ele se guia “na configuração imaginária de suas representações universais”.¹⁷⁸ É formal

178 Ibid, § 457.

porque se refere fundamentalmente à forma e abstrai do conteúdo concreto da produção artística nas diversas épocas históricas. Todavia, o princípio de todo fazer artístico já se apresenta aí. É de fundamental importância salientar que do ponto de vista da forma – e é disso que se trata nesse momento – a *fantasia simbolizante* que Hegel apresenta como o princípio da arte em geral é ainda insuficiente, no desenvolvimento da inteligência teórica apresentada na *Filosofia do Espírito*, para a confirmação e apreensão do universal à medida que a forma ainda se encontra exterior a ele e a intuição necessita da imagem para se representar. Se olharmos para a história da arte com seus monumentos gigantescos, com suas esculturas perfeitas, com suas pinturas geniais etc, e afirmarmos que toda a arte é simbólica, então o conteúdo histórico que determina todas essas imagens estaria descartado da experiência artística. Poder-se-ia, portanto, comparar a escultura grega com as pirâmides egípcias e afirmar que em ambas trata-se de mero simbolismo. Essa afirmação hegeliana parece ter por objetivo fundamental afastar um tratamento dado ao fenômeno artístico que não considere a forma em sua relação fundamental com o conteúdo e que deste modo não pense a arte em sua relação com a história.¹⁷⁹

179 Parece ser este o motivo da polêmica de Hegel com Schlegel, quando aquele discute o símbolo em geral, no volume dois da tradução brasileira. A apreciação focada nos aspectos exteriores da arte, que Hegel atribui a Schlegel, prescinde justamente da concepção progressiva do espírito na história afirmada por Hegel. Por isso, ao procurar explicar o alegórico e o simbólico presente em diversas figurações artísticas, se atém aos meros aspectos exteriores, sendo incapaz de alcançar as determinações específicas da relação entre a realidade histórica e a poesia. Tal concepção da arte se dá pelo fato de Schlegel separar, nas figurações artísticas de várias épocas distintas, o significado da sua forma, ou melhor, o conteúdo da imagem na qual ele aparece. Dizer que a arte, por exemplo, produzida no Egito, carrega um pensamento mais elevado e oculto do que aquele que aparece imediatamente na forma, ou seja, que os artistas teriam sabido de um pensamento mais elevado e universal – e estariam desse modo de posse da verdade, se alçando portanto, segundo a perspectiva de Hegel, ao conteúdo social de seu tempo – equivale a dizer que a forma, tomada em si mesma, seria sempre um modo alegórico de expressão deste saber da verdade. De fato, fundamentado nesta opinião, Schlegel concebe que em cada obra de arte estaria escondido sob a forma – que é apresentada como alegoria – um significado universal. Para Hegel, atribuir tal sentido à alegoria significa pensá-la sob uma perspectiva mais elevada que aquela que o seu conteúdo social de fato possuía. Neste sentido, em polêmica com Schlegel, nos diz Hegel: “O simbólico ou alegórico é então entendido de maneira que a cada obra de arte e a cada forma mitológica serve de base um pensamento universal, o qual então para si, ressaltado em sua universalidade, deve fornecer a explicação do que de fato significa uma tal obra, tal representação”. *Estética II*, p. 34. O problema desta visão, para Hegel, é que partindo da pressuposição de que o homem estaria de posse da verdade numa época supostamente “pré-histórica”, Schlegel, vai na contra-mão da concepção do desenvolvimento progressivo do espírito como fundamento do desenvolvimento das formas de apreensão e expressão do absoluto. Pois se, para Schlegel, era o homem antigo que estava de posse da verdade e a representação desta se dava intencionalmente de maneira alegórica na arte – à medida que o mais elevado não pode ser exprimível – ele prescinde, segundo Hegel, por separar forma e conteúdo, da própria forma da qual ele parte, pois é incapaz de concebê-la em seu desenvolvimento real, portanto na relação com o conteúdo, pois pensa a forma apenas abstratamente, à medida que deseja dela extrair um universal que, deste modo, é igualmente abstrato. O caráter intencional do artista em exprimir-se alegoricamente, artista apontado por Schlegel como aquele que está de posse do universal em épocas a-históricas vai assim justamente contra a

Para o pensamento hegeliano, a arte está fadada à sua dissolução enquanto a forma verdadeira de apreensão e apresentação do absoluto, pois o conceito do espírito na modernidade não coincide mais com essa realidade que pode ser exposta pelo artístico. Sempre se poderia opor a esta afirmação a pergunta pelo caráter finito das produções humanas para Hegel, o que levaria a minimizar o lugar dessa afirmativa. Devemos lembrar, contudo, que para o filósofo alemão, uma vez alcançada a sua expressão suprema, o conceito, não há regresso e nem progresso na exposição do absoluto.¹⁸⁰ O momento histórico efetivo da bela arte clássica não reina mais entre os modernos, pois a obra de arte clássica, na sua concordância perfeita e imediata entre conteúdo e forma, só foi possível no mundo grego que também tinha em sua determinação fundamental a forma da imediatidade e da beleza. A arte perdeu entre os modernos o seu estatuto da verdadeira expressão do absoluto porque a própria sociedade moderna, com suas mediações, exige uma forma também mediada para expressar-se. Este tema será tratado mais detalhadamente no terceiro capítulo. Adianto-o aqui somente para salientar o caráter de superação, na sociedade moderna, da arte pela filosofia, ponto de vista, como já apontado na introdução deste

concepção de Hegel na qual conteúdo e forma caminham juntos progressivamente. De fato, para este, o simbólico na arte ou mais especificamente dito em relação a Schlegel, a poesia dos povos a-históricos só se configura desta maneira simbólica porque tais povos só foram capazes de representar a sua realidade de forma poética, e isto à medida que a sua própria realidade se apresentava para eles como poética, ou seja, "(...) tornavam consciente o que lhe era mais interior (*Innerstes*) e mais profundo (*Tiefstes*) não na forma do pensamento, mas em forma da fantasia, sem separar as representações universais abstratas das imagens concretas". *Idibid.* Deste modo, o simbolismo estético para Hegel nem se deve à intencionalidade do artista pensado como subjetividade extraordinária, tampouco é característico da poesia em geral, mas vale somente para a arte dos povos sem história. Assim, quando Schlegel localiza uma humanidade mais desenvolvida, que estaria de posse do universal e o representaria artisticamente, isso faz com que ele afirme precisamente o caráter perene da poesia como expressão alegórica do verdadeiro e assim, como simulacro de uma verdade mais elevada do espírito. É nesse sentido que podemos ler a afirmação de Schlegel com relação a poesia: "Por isso os mais íntimos mistérios de toda arte e toda ciência são de propriedade da poesia. É dela que irrompem todas as coisas, e a ela devem todas refluir. Em um estado ideal da humanidade, só haveria poesia; as artes e as ciências seriam, pois, uma só coisa. Em nosso estado, apenas o verdadeiro poeta seria um homem ideal e um artista universal." Schlegel. *Conversa Sobre a Poesia e outros Fragmentos*, tr. br. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Editora Iluminuras, 1994, p. 58. Ora, para Hegel se trata justamente ao contrário, de abordar a especificidade das artes em sua relação com a história e deste modo, de afirmar a diferença da poesia em relação às demais artes bem como, no interior da própria arte poética, dos diversos momentos históricos de sua realização. Isto não significa, como se busca mostrar neste capítulo, que num nível puramente formal, possamos encontrar também em Hegel a atribuição do caráter simbólico não só à poesia, mas à arte como um todo. Esta afirmação em Hegel, contudo, é em essência radicalmente oposta à de Schlegel à medida que o ponto de partida de Hegel, ao contrário do de Schlegel, não é o do alegórico ou do artístico, mas sim o do pensamento. A poesia e a arte em geral apresentam para este, justamente o caráter deficiente e simbólico que se tem buscado mostrar, presença do símbolo que só pode aparecer aos olhos do conceito, não aos do artista que precisamente por não se alçar ao conceito, permanece preso positivamente ao simbólico.

180 Cf. *Estética I*, p. 35.

trabalho, que guia o esforço especulativo de Hegel. Esta referência busca justamente pôr em relevo a insuficiência constituinte da arte como forma de apreensão e expressão absoluta do espiritual, pois ela só se adequa na sua unidade perfeita a apresentar realidades histórico-sociais nas quais o espírito ainda não se desenvolveu reflexivamente na sua radicalidade.¹⁸¹

Essa limitação da arte tem sua determinação fundamental, deste modo, na exigência feita por Hegel de um processo progressivo, de um percurso histórico do espírito, que já se prenuncia mesmo na exposição lógica. A questão assim é a da relação entre o percurso lógico da exposição de Hegel e de seu entrelaçamento com o histórico. Mesmo quando pensamos, por exemplo, na progressão formal da inteligência exposta por Hegel na *Enciclopédia* e embora ele trate aí justamente do desenvolvimento *formal* da inteligência como fim do conhecimento pleno encerrado no pensamento, este desenvolvimento pode também ser visto, a meu ver, como a própria odisséia do espírito nas diversas formações históricas. Isso parece se dá porque esta exposição lógico-formal se situa a partir da Idéia e portanto, supõe a elevação da experiência histórico-real ao plano do absoluto, na medida que Hegel não concebe o trajeto do pensamento como separado da realidade. Como na perspectiva dialética hegeliana o pensamento determina-se e é determinado na experiência, o que se afirma aqui, deste modo, é que em sua expressão absoluta, no sistema, o pensamento pressupõe a si mesmo, aparece como primeiro apenas na *exposição lógico-categorial*, mas do ponto de vista *ontológico* o pensamento não é outra coisa senão a sua própria experiência desdobrando-se no tempo. Esta unidade entre o pensamento e a efetividade (*Wirklichkeit*), central à dialética do sistema, supõe assim o próprio desenvolvimento do espírito na história, desenvolvimento que é a condição da apreensão absoluta realizada pela filosofia.¹⁸² Assim, é o filósofo, que falando a partir do mundo moderno – portanto a partir do momento mais desenvolvido e determinado do espírito – que pode reconhecer a arte como um momento já superado da exposição do espírito, é o filósofo situado na modernidade que pode expor em suas conexões os elementos formais, objetivos e absolutos da realidade, experimentada por este já segundo a perspectiva da própria realização do absoluto.

181 Para o filósofo especulativo moderno “a arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência a lança sua autêntica legitimação. Ibid, p. 37.

182 Cf. *ECFI*, adendo § 142.

Ora, afirmar que toda experiência artística comporta necessariamente a presença de um elemento simbólico pode aparecer como contraditória com a elaboração de um percurso do desenvolvimento das formas particulares de arte no qual a forma de arte simbólica aparece como momento mais indeterminado da arte. Isto só ocorre, entretanto, se isolarmos a reflexão de Hegel no âmbito específico do fenômeno artístico, pois neste caso o esforço hegeliano em pensar o desenvolvimento das formas particulares de arte aparece justamente como o oposto de uma afirmação geral acerca do caráter de símbolo presente na arte. Se compreendermos, entretanto, a experiência artística em sua conexão com a totalidade do desenvolvimento do espírito, o que temos é que, quando pensada em relação aos outros modos de exposição do absoluto, o que se põe na forma artística é justamente a mesma insuficiência presente na arte simbólica. Trata-se, assim, da própria insuficiência do símbolo em si mesmo para expressar de forma adequada a complexidade de realidades mais desenvolvidas do espírito. Esta deficiência, como apontada, se dá porque o símbolo ainda se utiliza da *imagem* para expor o conteúdo espiritual, imagem que sendo ainda presa à natureza, pela presença da materialidade como determinação central, não é capaz de se alçar ao conceito. Quando pensamos na poesia este caráter imagético está presente como signo, mesmo que esteja já de modo mais elevado.

3 A arte, as formas e o sistema das artes.

Até aqui se buscou expor a relação entre a liberdade do espírito – e sua autoconsciência – com a matéria sensível, relação central à explicitação da especificidade do artístico e que possui como centro a idéia de um progressivo desenvolvimento do espírito, que deste modo separa-se gradativamente das determinações naturais, materiais e sensíveis, constituindo sua autonomia exatamente neste percurso. A exposição feita por Hegel das formas de arte particulares (*besonderen*) e das artes singulares (*einzelnen*) tem sua determinação justamente neste percurso gradativo que aqui se busca brevemente explicitar. Assim, compreender esta divisão em sua concretude supõe a própria explicitação do processo que, no interior das formas de arte particulares e no sistema das artes singulares, é realizado pelo espírito artístico.

Assim como as formas de artes particulares apresentam uma progressão e

desenvolvimento espiritual, do mesmo modo, as artes singulares também progredem, para uma maior espiritualização artística, na medida que estas são a própria manifestação das formas de arte particulares. Todavia as artes singulares têm um caminho ou, se preferir, um trajeto progressivo relativamente independente das formas particulares mais gerais da arte. Essa “relativa autonomia” se dá pelo fato de que uma certa configuração artística particular consumada, a forma adequada a um conteúdo, não surge de um estampido, nem muito menos é uma descoberta estática de uma determinada época. Como a arte é uma manifestação do espírito, produzida pelo homem, “cada arte tem o seu tempo de florescimento de formação consumada como arte. [...] Pois os produtos do conjunto das artes [...] não estão imediatamente prontos no interior de seu domínio determinado tal como as configurações da natureza, mas são um começar, progredir, consumir e finalizar, um crescer, um florescer e degenerar”.¹⁸³ A arte apresenta a crescente espiritualização do homem, seja nas suas formas particulares, seja nas artes singulares nas quais tais formas aparecem efetivamente. Com a exigência da aparição concreta, a arte, que do ponto de vista do conceito é uma totalidade, se especifica e se determina externamente em vários momentos, torna-se, para falar com as categorias de Hegel, uma totalidade particular. A coincidência entre as formas particulares de arte e a sua respectiva consumação nas artes particulares, não se apresenta como contingente, mas estas figuras particulares nas quais o absoluto se mostra são as suas formas necessárias, pois são determinadas pelo desenvolvimento do espírito.

A divisão das três formas particulares de arte, simbólica, clássica e romântica, está alicerçada, conforme explicitado, numa divisão que diz respeito à totalidade histórica, antes que numa divisão simplesmente artística, ou referente ao domínio exclusivo da forma. Fundamentalmente, tal divisão está associada ao grau de desenvolvimento do espírito universal e à apreensão deste, traduzido em liberdade, pelo espírito de cada povo em determinada época histórica, por sua auto-consciência. Trata-se deste modo da determinação do conteúdo da arte em sua relação dialética com a forma. A consciência da liberdade do espírito e sua manifestação não pode ser entendida, contudo, por se tratar da experiência artística, enquanto desprovida de materialidade sensível (e portanto daqueles aspectos que também determinarão sua forma) mas, ao contrário, é justamente a relação

183 *Estética* III, p. 16.

imediatamente entre a consciência desta liberdade e a sua apresentação sensível que fundamenta a divisão da arte em simbólica, clássica e romântica. A relação entre a consciência de si da liberdade em cada formação histórica – oriental, grega e moderna – e sua apresentação sensível pode ser vertida na relação de uma determinada época histórica com a sua visão de mundo, dos deuses, da política e do próprio homem, enfim, da sua realidade concreta, com a sua manifestação sensível. O desenvolvimento do ideal nestas formas de arte particulares, contudo, ainda somente anuncia uma visão de mundo, no interior das épocas assinaladas acima, determinada pelo próprio desenvolvimento e determinidade do conteúdo, pois faz parte da própria atividade do ideal este determinar-se e tornar-se progressivamente mais concreto.

A estrutura do conceito exige que a experiência artística se mostre na sua singularidade, pois dizer, por exemplo, que uma experiência é clássica aparece ainda, de certo modo, de forma abstrata – não se pode apreciar o clássico em geral, mas somente a obra de arte na qual o clássico aparece concretamente – na medida que a fruição artística se dá através de obras de arte singulares e individuais e que é por meio de tais obras que o conceito mesmo se expõe. A concretude da arte, assim, somente se efetiva no sistema das artes singulares, segundo o qual está dada a própria possibilidade da relação destas obras singulares com o *conceito*. Foi dito na Introdução que Hegel não parte na sua *Estética* de formas de artes singulares para daí subsumí-las exteriormente a um universal dado e estático. Isso não quer dizer, contudo, que ele não tenha levado em conta as artes na sua singularidade concreta, pois é através destas que o conceito de arte se dá existência propriamente dita. A afirmação feita na Introdução visava de modo muito claro afirmar a diferença metodológica entre o procedimento especulativo e aquele da história da arte, pois nesta o ponto de partida nas artes singulares e mesmo nas obras implica justamente um tratamento e uma conexão abstrata e exterior entre os fenômenos, típica do entendimento. O pensamento especulativo, ao contrário, parte desde o princípio da pressuposição da relação intrínseca entre a coisa e seu conceito. É assim que para Hegel nem o ideal na sua abstração e repouso, tampouco as formas de artes particulares – simbólica, clássica e romântica – manifestam de maneira efetiva e concreta o que a arte realmente é, pois em ambas as etapas do espírito artístico a arte não aparece ainda *concretamente* para a exterioridade sensível enquanto arte singular, ou seja, a arquitetura, a escultura, a pintura, a

música e a poesia. Temos nas formas de arte particulares a exposição da concepção que cada povo tem de si mesmo, ou seja, o todo social que abarca a totalidade da vida e a formação individual dos povos. Dito de outro modo e tomando novamente como exemplo o povo grego, o espírito deste povo abarca e subsume em si as diversas particularidades individuais, condensando numa “única” visão de mundo as inúmeras individualidades. Podemos desse modo dizer que os gregos tinham uma visão de mundo clássica, pois a própria estrutura social grega, na sua totalidade, apresenta-se de forma clássica, conforme já exposto no primeiro capítulo. Trata-se então, quanto às formas particulares e as artes singulares, de duas manifestações diferenciadas do ideal, mas não separadas e independentes, na medida que a divisão histórica da arte se determina e deixa conceituar artisticamente numa divisão mais concreta e efetiva.

A determinação da arte em um sistema de artes singulares se fundamenta, já que esta tem que se fazer objetiva e exterior, na relação do espírito, determinado pela apreensão e apresentação do conteúdo de cada época histórica, com a figura sensível. O conteúdo social, o espírito do povo, determina, na relação com a forma, justamente a perfeição que a arte alcança ou não nas artes singulares. Esta dependência, contudo, não é unilateral, pois assim como o conteúdo determina a forma na qual a arte se torna efetiva, a forma, igualmente, faz com que o homem se reconheça neste conteúdo espiritual formado. Isso é dado pela consciência que cada povo tem de si, ou seja, pela consciência da liberdade conquistada nos diversos povos no seu gradativo desprendimento da natureza. Deste modo, a forma humana na escultura grega, por exemplo, é a mais perfeita expressão, na esfera artística, da consciência da liberdade deste povo, na medida que os deuses são concebidos aí na sua individualidade, ou seja, o próprio divino se apresenta também enquanto natureza corpórea. Temos desse modo a exigência mesma do conteúdo, pois os deuses gregos e a totalidade da experiência deste povo só pôde idealizar a divindade na unidade imediata com a natureza. Na religião cristã, diferentemente, Deus é essencialmente concebido enquanto espírito, pois o Deus cristão se faz homem na figura de Cristo, todavia não permanece na finitude, como para os gregos, mas supera e afirma o próprio espírito ao elevar-se desta, negando a condição finita do humano para a unidade mais desenvolvida do espírito. Esta representação religiosa cristã mostra de maneira resumida o percurso mesmo da arte na história, ou seja, o percurso do próprio pensamento, na medida que primeiramente o

espírito aparece *envolvido* na finitude, na arte simbólica, posteriormente o absoluto é apreendido na *consciência espiritual* e se faz objeto de culto entre os gregos numa unidade perfeita entre espírito e natureza, para daí finalmente se interiorizar no espírito da comunidade cristã, que justamente já anuncia o caráter mais interiorizado da arte romântica.¹⁸⁴ Devido à consciência da liberdade do povo grego estar ainda unida imediatamente à natureza, a forma por excelência que este povo possui, para expressar o saber de si mesmo, é a arte. Na religião cristã, ao contrário, a arte vai perdendo gradativamente seu estatuto, pois a forma sensível de manifestação do absoluto já não comporta mais a consciência de si dos cristãos, pois o espírito concebido na sua infinitude não se mostra mais adequado à forma artística, pois esta supõe a materialidade em sua finitude, que está assim em contradição e não em unidade com esta consciência do espírito. Isso não quer dizer, todavia, que não existe arte após o advento do cristianismo e a disseminação da sua doutrina. Quer somente apontar que a forma artística não condiz mais com a verdade dos povos cristãos como forma suprema da consciência de si, forma que era própria dos gregos. O conteúdo apreendido entre os cristãos se interioriza e o homem é livre por possuir, dentro de si mesmo, o espírito divino. Ora, nos gregos a interioridade ainda não surge em sua determinidade, pois ainda permanece unido imediatamente ao exterior, na medida que seus deuses são concebidos apenas enquanto deuses-homens. A matéria sensível exigida para a exposição artística do clássico, na escultura, ou seja, para a apresentação do absoluto na sua unidade com o corpo humano é aquela capaz de pôr à vista o conteúdo dos gregos. A matéria sensível do clássico não pode ainda ser demasiado leve e interior, mas tem que possuir a medida exata, o meio-termo, entre a matéria ideal (*Ideel*) romântica e a gravidade do material da arte simbólica.

Já entre os orientais, esta relação se encontra ainda na sua mais ínfima forma embrionária, ou seja, para Hegel, tais povos não foram capazes de apreender o essencialmente espiritual da humanidade, na medida que ora confundem, por não se fazer ainda claro, o espiritual imorredouro com o meramente natural, expressando assim o espiritual na forma da natureza imediata, como acontece entre os índianos, ora o conteúdo permanece em seu repouso beato pleno, separado da finitude e assim também inapreendido, pois não se mostra efetivamente para a aparição artística, principalmente plasticamente,

184 Cf. *Estética* I, p. 97.

como acontece entre os hebreus. Ou ainda o conteúdo aparece somente, no caso da arte simbólica propriamente dita, a egípcia, enquanto mistura do universal espiritual e da massa pesada e informe das pedras arquitetônicas, forma que ainda pouco expressa a espiritualidade do homem e que contudo já aponta para uma humanização da natureza.¹⁸⁵ A consciência simbólica de si determina a figura arquitetônica como sua principal expressão, na medida que o espiritual é apenas *pressentido* sem se desvencilhar da finitude.¹⁸⁶

Mas se no povo grego, em relação aos povos germânico-cristãos, o espiritual também não se desvencilhou da finitude, qual seria, portanto, a diferença entre o clássico e o simbólico? Ora, no clássico o espiritual aparece de forma clara e definida, pois toda a finitude é perpassada e modificada pelo espírito, pois os deuses gregos antes de serem apresentação da natureza ou representação de forças naturais, são fundamentalmente forças éticas espirituais. No simbólico, diferentemente, o espiritual não aparece como o determinante, exatamente porque este conteúdo espiritual ainda não está claro para este povo, e assim é a natureza que aparece como a base para a apresentação do espírito. Há aí uma luta constante entre espírito e natureza sem que contudo aquele se afirme como o determinante. O natural é concebido, pelo povo do simbólico propriamente dito, o povo egípcio, em si mesmo como negativo, na medida que não representa mais por si mesmo o espiritual, mas antes simboliza nas forças e manifestações do fenômeno natural, como por exemplo no Nilo, características humanas. Porém “mais adiante é necessário que a negatividade [...] seja acolhida e configurada como o significado absoluto das coisas em geral, como momento do divino”.¹⁸⁷ A relação de negatividade deste povo é dupla, pois também a própria espiritualidade é apropriada negativamente. A apreensão do espírito enquanto negatividade aparece entre o povo egípcio com a representação da própria morte. A morte sem dúvida está contida na atividade do absoluto enquanto momento, mas um momento a ser superado, pois a morte significa precisamente o trânsito do perecimento e da supressão do meramente natural para uma positividade mais desenvolvida. Por exemplo, se pensarmos na apropriação positiva do espírito realizada pelo cristianismo veremos que a morte, para a representação cristã, é apenas um momento de passagem para a ressurreição de um Deus eterno e divino e que desse modo produz uma unidade em si mesma mais

185 Cf. *FH*, p. 386.

186 Cf. *Estética* II, pp. 157 et seq., *HF*, pp. 92 et seq., *FH*, pp. 357 et seq.

187 *Estética* II, p. 71.

elevada do que a anterior, na qual o Deus estava disperso na determinidade imediata na figura de Cristo. O povo egípcio, ao contrário, permanece na apreensão do negativo do espírito, pois não se alça a uma positividade mais desenvolvida imanente ao próprio espírito, mas concebe a morte como a autêntica expressão do absoluto. Entretanto, a concepção de morte dos egípcios intui para além do meramente natural, pois a naturalidade perde entre eles o seu direito de aparecer enquanto um dado positivo, no qual o absoluto está imediatamente presente. Com a idéia de morte se faz patente a diferença entre o visível e o invisível, entre exterior e interior, na medida que concebe, mesmo que de modo ainda insuficiente, algo de imperecível no homem.¹⁸⁸

Ora, se o indivíduo enquanto interioridade é a forma concreta da efetividade do absoluto, pois é somente quando o homem se reconhece como indivíduo provido de uma substancialidade divina perene é que efetivamente se reconhece e se diferencia dos demais viventes, isto está dado na concepção da imortalidade da alma dos egípcios, onde ela aparece pela primeira vez. O indivíduo aí portanto, começa a tomar consciência de si enquanto singularidade, como indivíduo provido de identidade divina. Apesar da sua extrema diferença com a concepção cristã, pode-se dizer que é por vez primeira, no Egito, onde a individualidade *começa* a aflorar e que só posteriormente atingirá, no mundo moderno cristão, a sua plena evolução. No mundo cristão a individualidade tem plena existência, segundo Hegel, na medida que todos os homens participam igualmente da substancialidade divina concebida como espírito. No povo egípcio, a despeito da intuição imediata do aflorar da individualidade, esta permanece, todavia, atrelada ao natural. Isso fica claro na medida que a intuição do espírito, e por ser apenas intuição, necessita do sensível para se fazer presente. Pensemos aqui no embasamento dos corpos como presença imediata e simbólica desta espiritualidade ainda simplesmente intuída. A concepção da imortalidade da alma traz à tona a individualidade representada na mumificação na sua diferença da especificidade universal da natureza. O impulso de representar sensivelmente a interioridade intuída é que produz o florescer mesmo das artes plásticas, pois o homem não mais exterioriza sua interioridade a partir da natureza dada, mas ao contrário ele está apto a produzir uma segunda forma interior na exterioridade criada. O ponto de partida, contudo, não é ainda o próprio significado interior, mas antes, o espírito retira o conteúdo da

188 Cf. Ibid, pp. 71 et seq.

exterioridade mesma, dos fenômenos naturais, da natureza orgânica e em seguida o expande para uma referência aos significados. A natureza não permanece tal e qual em si mesma, mas é recolhida e modificada pelo espírito para a aparição do significado interior. Como se trata ainda de uma consciência não-livre a natureza modificada não mostra de forma clara o significado – que também não é claro – mas apenas *alude* a algo espiritual, como na figura da esfinge, que já aponta para o homem concebido essencialmente como espírito, todavia permanece atrelada ao aspecto natural do animalesco. A arquitetura egípcia, com as pirâmides, é a arte singular que melhor expressa essa luta, na medida que ela simboliza a imortalidade da alma, pois aquelas foram construídas para servir de túmulo aos reis, cuja alma eterna necessitava manter preservado também o corpo. Mas se é o corpo que é conservado e eternizado o infinito permanece indistinto, numa má junção com o finito. A forma simbólica da esfinge, própria do povo egípcio, igualmente parece exprimir, no embotamento da sua forma facial e na gravidade que ela assume para esse povo, a matéria sensível com a qual a consciência simbólica tem que configurar o seu conteúdo. A figura da esfinge, que comporta mistérios indecifráveis para os mortais, simboliza na sua fisionomia a importância e gravidade daqueles que tudo sabem. O ar de gravidade com o qual a esfinge se mostra parece dessa maneira já designar o material sensível igualmente grave e pesado utilizado na arquitetura.¹⁸⁹

Nesta arte a matéria é posta em evidência pela sua gravidade, pois, como nos diz Hegel, o material desta arte inicial é o não-espiritual em si mesmo, pesado e configurável somente conforme as leis da gravidade.¹⁹⁰ O espírito está aí submetido a leis exteriores – na gravidade e no peso da matéria que ele deve trabalhar – para a apresentação de um conteúdo que é, ao contrário, dado por ele mesmo, o espírito. Ora, se para Hegel, o desenvolvimento histórico das formas de arte está justamente condicionado pelo desprendimento e pelo assenhoreamento do homem em relação à natureza e a si mesmo, vemos, portanto, na arte arquitetônica simbólica o próprio estar preso do homem, para configurar artisticamente, ao aspecto natural exterior da lei da gravidade. O trabalho do homem face à natureza é, antes, de subordinação do que de assenhoreamento, na medida que o espírito não tem autonomia de sobrepujar a naturalidade da matéria, mas ao contrário,

189 Idibid.

190 Cf. *Estética* III, 26.

seu fazer artístico está submetido a uma lei exterior ao próprio espírito.

Desse modo, segundo a determinação da liberdade, que é pensada por Hegel como fundamento da exposição artística, é porque entre os povos orientais governa a heteronomia de um só, o rei ou o faraó, que também governa a heteronomia da matéria, pois o espírito não dá a si mesmo suas próprias leis, mas as recebe de fora, seja na relação política com o soberano, ou na experiência artística arquitetônica.¹⁹¹ A ausência de um Estado constituído, com leis racionais, promove os mais variados desmandos de um indivíduo sobre a massa informe do restante do povo, que resignadamente constrói templos arquitetônicos enormes para a eternização do soberano e para certos animais tidos como sagrados. Enquanto na religião cristã a verdade do homem está exclusivamente no espírito pela apreensão da sua eternidade, no oriente ela está também no corpo e mais especificamente no corpo divinizado do faraó. Essa apreensão mais ou menos universal do espírito, que como vimos se constitui nas relações efetivas no seio dos Estados, faz com que no mundo cristão a liberdade seja interioridade absoluta, abrangente a *todos* os homens, enquanto no oriente, este menor desenvolvimento do espírito significava por um lado, o espírito estar preso ao aspecto natural do corpo e por outro que apenas os corpos que detinham o poder eram passíveis de eternização. No Egito, o aspecto natural ainda determina a relação social deste povo, pois reina ainda a divisão social através do nascimento, as castas.¹⁹² Ora, o nascimento indica portanto, a qual casta o indivíduo vai pertencer. O artífice era uma das castas egípcias, desse modo o ofício passava-se de pai para filho. De um lado esta herança do ofício de pai para filho foi motivo de um vasto aperfeiçoamento técnico no manejo com o material, por outro a repetição e a compulsoriedade de seguir as pegadas dos pais sem a liberdade de fazer algo novo, e a própria natureza da *incomensurabilidade* da arte simbólica, nesse sentido, é um trabalho antes instintivo do que de espécie fundamentalmente espiritual, no dizer de Hegel, “tal como as abelhas constroem os seus alvéolos”.¹⁹³

A experiência artística simbólica prepara e trabalha a pedra pesada, utilizada nas construções orientais, para uma nova e mais desenvolvida forma artística. O desequilíbrio entre o conteúdo e a forma que o simbólico expressa, na sua eterna busca da

191 Cf. *Estética* I, 97 et seq., cf. *HF* I, p. 93 et seq.

192 Cf. *FH*, p. 364.

193 *Estética* III, p. 50.

forma adequada para um conteúdo apreendido de maneira ainda insuficiente, é superado pelo equilíbrio clássico, no qual a espiritualidade encontra a forma adequada à expressão da liberdade do povo grego, conforme visto de modo detido no primeiro capítulo. O período histórico clássico apreende, assim, de forma imediata o conteúdo universal e apresenta artisticamente a liberdade dos gregos de maneira equilibrada, na medida que a sua apresentação sensível é totalmente perpassada pelo espiritual do homem.

A segunda arte particular e a mais verdadeira, conforme o conceito artístico, a escultura, realizada em sua verdade na arte clássica, já apresenta como princípio a individualidade que apreendeu o conteúdo enquanto espiritual, na medida que a divindade mesma aparece *imediatamente* na forma ideal sensível do espírito, o corpo. O material da escultura não é leve como a superfície e a cor da pintura, mas também não é pesado como o das gigantescas e informes pedras da arquitetura. A escultura se mostra como o meio termo entre estas duas artes, pois o material é tratado segundo sua integralidade espacial, porém não mais conforme o princípio de sustentabilidade baseado na lei da gravidade e como forma da natureza segundo o orgânico e inorgânico, como na arquitetura. O trato com o material se aproxima da pintura, na medida que é o espiritual, apresentado de forma plástica, que perpassa toda a constituição orgânica do mármore esculpido na forma humana. O mármore da escultura, desse modo, não é apenas um mármore com peso, rugosidade e extensão, mas o que aparece nele, após trabalhado pelo homem, é o próprio espírito na forma humana, no qual o divino mesmo se mostra na sua absolutidade. A arte clássica, na escultura, ao apresentar o homem na sua perfeição sensível, se encontra no ponto médio entre a arte simbólica, caracterizada pela simples junção do espírito interior com a exterioridade fenomênica e a arte romântica, na qual a exterioridade sensível, exigida para a apresentação artística, vai perdendo terreno gradativamente para um conteúdo cada vez mais interiorizado. De um lado, portanto, a carência da interioridade espiritual em busca de uma forma adequada que lhe expresse e, de outro, a interioridade apreendida enquanto infinita, que já aponta para uma forma mais desenvolvida do espírito, que não se reconcilia mais de modo perfeito com a exterioridade sensível. O ponto-médio é apresentado pela arte clássica, aquele ponto médio apontado no primeiro capítulo que é assumido pelo herói grego entre a universalidade espiritual dos deuses e a individualidade sensível do homem. Esta perfeita adequação, exigida pelo conceito do ideal artístico, entre o conteúdo e a

forma, espírito e natureza, vai conferir-lhe a mais alta expressão artística da história da humanidade. É interessante notar que a arte clássica é a expressão mais perfeita da experiência artística por conjugar em sua perfeição a forma e o conteúdo, todavia, a arte romântica é mais desenvolvida do ponto de vista espiritual, pois seu conteúdo não suporta mais a exterioridade natural em sua união perfeita com o espírito, mas ao contrário, busca na interioridade mesma a sua própria forma. Temos assim, na arte romântica – agora porque o conteúdo é por demais desenvolvido, é demasiado determinado para ser suportado pela forma sensível - o mesmo desequilíbrio entre forma e conteúdo que a arte simbólica apresentava, ainda que por razão oposta.

Entre as duas formas de arte que apresentam o desequilíbrio entre o universal e particular, aparece como *meio termo* a arte mais ideal e verdadeira, a arte clássica grega como aquela que cumpre com a exigência do conceito de arte. A arte apresenta, em distinção com as duas outras formas do absoluto, religião e filosofia, a peculiaridade de se mostrar como verdade conceitual no *termo médio* entre os dois extremos. A religião e a filosofia encontram as suas verdades no fim do percurso do autoconhecimento do espírito, uma na religião cristã, mais especificamente a protestante, e a outra na filosofia alemã do próprio Hegel. Ora, tal peculiaridade da arte não é contingente, mas está fundamentada no próprio conceito de arte, que outra coisa não é senão a plena *unidade equilibrada e imediata* entre o espiritual e o sensível. O conceito de arte descarta assim a inclinação para qualquer um dos lados, ou seja, quando o sensível prepondera com relação ao espiritual a arte ainda não alcançou sua verdadeira aparição e, inversamente, quando o espiritual é apreendido enquanto infinito e prepondera com relação ao sensível, também aí a arte já *ultrapassou* o pleno equilíbrio aludido acima. Deste modo, a unidade perfeita e imediata se encontra exatamente no meio-termo. O mesmo acontece, como exige esta determinação do conceito, com a escultura. Esta se apresenta como o meio-termo entre a arquitetura simbólica e as demais artes classificadas como românticas: pintura, música e poesia.

O próprio estado do mundo heróico grego, apresentado por Hegel como o terreno vindicado pela configuração artística ideal grega clássica, se mostra também enquanto meio-termo entre o oriente das formas animais e da misteriosa esfinge, o mundo no qual o sensível prepondera, e o mundo cristão espiritual, pois em tal estado poético o espírito não é apreendido enquanto interioridade infinita, como na arte romântica cristã,

nem está *misturado* ao sensível de maneira desmedida, mas o espiritual interior está em perfeito equilíbrio com a natureza sensível. O herói, figura fundamental deste estado do mundo, conforme já exposto no primeiro capítulo, também encarna assim o equilíbrio entre o universal divino e o sensível na forma humana. Para os gregos, o herói possui origem tanto divina quanto terrena, pois é filho de um imortal com uma mortal ou vice-versa. Ele é representado deste modo entre os gregos, como o meio-termo entre a divindade e o mortal comum, pois ele era concebido como o elo de ligação entre os dois mundos. É este caráter determinado pelo meio-termo do estético que permite dizer que o herói apresenta-se como a figuração do próprio conceito de arte dado por Hegel. Esta afirmação aliás, permite indicar aqui, retomando brevemente a discussão apontada na *Introdução*, sobre a revalorização da experiência grega realizada pelo Hegel da maturidade, a polêmica deste com a reivindicação estética do Schelling maduro, que permanece no horizonte do *Primeiro Programa do Idealismo Alemão*, no qual o Hegel do sistema justamente critica a insuficiência desta precária relação ainda imediata do estético para dizer do verdadeiro.¹⁹⁴

O estremecimento desta unidade imediata, a quebra do meio-termo característico da experiência bela grega se configura artisticamente ainda no interior da

194 A crítica de Hegel a Schelling se deve fundamentalmente a este permanecer, de certo modo, fiel ao esboço da filosofia expresso no Primeiro Programa do Idealismo Alemão pelos três amigos de Tubingen. Retomo aqui justamente o *Primeiro Programa*, mencionado na *Introdução*, para procurar mostrar que, conforme Hegel, a filosofia de Schelling do Idealismo Transcendental e da Filosofia da Arte, não se afastou, como aconteceu a ele, da sua concepção juvenil, em especial quanto à valorização da arte e da experiência grega. Para Schelling a verdade do espírito está justamente expressa na mitologia, pois a obra de arte concorda justamente com a identidade entre universal e particular, identidade imediata que é o princípio fundamental de sua filosofia madura. Ora, para Schelling a identidade, que aparece na realidade não artística como separada, se apresenta na mitologia, já que é justamente a obra de arte que expressa esta unidade imediata do universal e particular, à medida que nos deuses mitológicos não se separam o absoluto e sua ação, isto é, mas ao contrário o universal absoluto é o particular assim como o particular é o absoluto. Vemos assim tal filosofia permanecer, segundo Hegel, no horizonte estético, na medida que afirma que o verdadeiro está na unidade imediata. Hegel concorda parcialmente com essa assertiva, na medida que a verdade também se apresenta na forma imediata da arte, contudo este é apenas um momento de apreensão da verdade, não obstante o momento mais incipiente do verdadeiro mostrar-se e, sobretudo, é um momento inteiramente superado pelo conceito. Schelling, ao contrário, pensa justamente essa unidade estética imediata como a única forma capaz de apreender e explicitar a verdade. A permanência nesse horizonte filosófico, que já se mostra de maneira incipiente no *Primeiro Programa*, faz com Schelling – assim como os românticos, círculo do qual fazia parte – reivindique uma nova mitologia moderna para mediar o pensar filosófico rumo à apreensão do verdadeiro. Assim como a mitologia antiga havia sido a fonte da qual a ciência grega se originou, então para que o homem moderno esteja apto a intuir o verdadeiro é necessário que a filosofia se nutra igualmente da unidade mitológica e se torne assim uma com ela. Deste modo, toda a perspectiva da estética hegeliana é, de alguma maneira, uma polêmica com este autor na medida em que é um corte com o Primeiro Programa e com a filosofia da identidade, a qual se caracteriza, segundo Hegel, pela completa ausência de mediação, razão pela qual esta é incapaz de alcançar as determinações do mundo moderno e assim, da própria exigência da do conceito no sentido que a filosofia especulativa a entende. Cf. Schelling, *Filosofia da Arte*, tr. br. Márcio Suzuki, São Paulo, EDUSP, 2001, em especial a apresentação do tradutor.

própria experiência democrática grega. A comédia de Aristófanes é apresentada por Hegel como a manifestação artística própria da dissolução do espírito do povo grego, implementada pelo espírito na sua trajetória rumo ao auto-conhecimento, como consequência direta do surgimento, na sua forma ainda abstrata, da subjetividade. Esta posteriormente irá realizar-se plenamente em sua forma mais concreta e desenvolvida na arte romântica própria do mundo cristão e será realizada em sua plenitude no mundo prosaico moderno. A unidade e o equilíbrio perfeitos do universal e do particular que abrangia toda a ordenação da vida do povo grego é estremecida, dado o desenvolvimento da subjetividade na dissolução da democracia ateniense, conforme explicitado no capítulo anterior, rumo a uma formação superior.

Na arte grega, a manifestação deste estremecimento aparece na comédia burlesca e chistosa de Aristófanes que, de um lado, não se desprende daquele ideal clássico da democracia ateniense, cuja consciência a tragédia de Ésquilo havia ajudado a formar. De outro, já aponta para uma forma superior do espírito. Para o autor da *Estética*, a comédia, assim como o drama do qual esta faz parte, só surge quando o espírito de um povo atinge um certo grau de consciência de si. É por isso que ele não localiza nas experiências orientais tal gênero do drama, mas a comédia surge somente entre os gregos, assim como o drama propriamente dito. Na comédia de Aristófanes Hegel localiza o poder do negativo em face de uma formação do espírito já caduca, pois “a vida do Estado, enquanto fenômeno mundano e exterior, assim como os estados da efetividade mundana em geral tornam-se caducos”.¹⁹⁵ A visão de mundo dessas comédias mostra a inquietação subjetiva frente à unidade ausente de diferenciações, da relação do homem grego com o seu mundo político, moral, religioso etc. Ora, a unidade que aparece na arte entre a universalidade divina e o indivíduo sensível, é mostrada na experiência dos gregos na unidade do cidadão com o Estado ateniense, o qual subsumia todas as partes individuais numa totalidade sem mediações. Essa exigência artística, própria dos gregos, da apresentação do espiritual dos deuses, que encarnavam as determinações éticas as mais universais, na exterioridade sensível, fez igualmente com que o homem grego projetasse num fim exterior sensível todas as aspirações individuais. “Esta finalidade suprema”, nos diz Hegel, “era na Grécia a vida do Estado, a cidadania e a sua eticidade e patriotismo vivo. Além deste interesse não

195 *Estética* II, p. 241.

havia nenhum mais elevado, mais verdadeiro”.¹⁹⁶ O cidadão grego se vê em face do Estado, com o surgimento do princípio da subjetividade, como um outro diferente deste, o qual não suporta mais na sua estrutura os anseios das múltiplas subjetividades. Isto se traduz na comédia pela oposição do indivíduo diante do substancial ético do Estado, que promove a sua ruína. Isso se apresenta como um egoísmo individual no qual o interesse universal se transforma em interesse individual privado. Há desse modo uma desarmonia e oposição entre o interesse universal, enquanto fim mesmo do Estado, e a subjetividade que procura a todo custo defender fundamentalmente seus interesses privados. O personagem Estrepsíades de Aristófanes, nas *Nuvens*, expressa muito bem essa oposição entre o interesse e as leis do Estado e o indivíduo particular com seus interesses privados. Esse personagem cômico encarna a oposição entre os valores tradicionais, tidos como verdadeiros e edificadores da sociedade ateniense clássica, e os novos valores representados pela retórica subjetivista dos sofistas, na qual toda a estrutura tradicional é questionada em face de uma educação subjetiva. O que aparece aí é o início da dissolução da beleza clássica. A totalidade da experiência grega bela que permanecia, na Atenas clássica, unida imediatamente ao universal, é apresentada artisticamente a partir deste questionamento pelo princípio da subjetividade na comédia.

O conteúdo espiritual da arte, ou seja, a experiência humana do absoluto torna-se, com a aparição da religião cristã, interioridade. Aqui, para Hegel, o espírito abandona a arte como modo absoluto de exposição e este se constitui na forma da religião, própria à experiência da liberdade interiorizada que se constitui no âmbito da história mundial. A subjetividade que aparecera de modo incipiente na crise da Atenas democrática, configurada por Aristófanes, é acolhida pela aparição do princípio da liberdade como princípio universal. Aí a matéria da arte não tem mais origem na própria arte, como se dava entre os gregos, mas o seu conteúdo é recebido da religião. Este é afirmado na religião cristã e posteriormente efetivado nos estados prosaicos. Deste modo, o sensível que a arte exige para aparecer perde terreno cada vez mais para o espiritual e a figura artística tem que acomodar-se na materialidade exterior mais ideal (*deel*). O material torna-se mais leve e interiorizado, visto que o próprio conteúdo é interior e a forma de arte tem agora que expressar o ânimo e o sentimento belos, pois o que a arte expõe não é mais o substancial

196 Idibid

ético, mas a própria interioridade em suas determinações subjetivas. A interioridade não mais apresenta a unidade exterior com a substância do absoluto na figura completa, como faziam os gregos, mas o absoluto está presente na própria subjetividade do homem. A arte romântica tem assim, segundo Hegel, por finalidade expressar um conteúdo subjetivo nas ações, nos sentimentos, nas inclinações e no caráter propriamente humanos, justificados pelo espírito que agora habita interiormente. É assim que o próprio material sensível no qual a arte romântica configura o seu conteúdo necessita se mostrar de modo interiorizado e idealizado, utilizando-se de um material gradativamente mais leve. Esta leveza se expõe no gradual desprendimento das determinações sensíveis na cor, no som e na fantasia poética.

A forma de arte romântica, que abrange as três últimas artes particulares – pintura, música e poesia – apresenta assim como conteúdo e forma a interioridade e subjetividade propriamente ditos. Na pintura, a primeira e menos espiritual dentre elas, não é apenas e fundamentalmente o deus absoluto e beato da escultura que é configurado, mas antes concebe-se Deus como sujeito que encerra uma vida de querer, sentir, agir, sofrer, padecer, morrer etc. Portanto, o deus que a escultura clássica apresenta na ausência de ação, movimento e particularidades precisa ser substituído por uma forma capaz de suportar a expressão de um Deus que se fez subjetividade vivente. O que deve ser figurado, como expressão da liberdade absoluta e infinita agora reconhecida como própria do homem enquanto tal é a subjetividade de um Deus que se fez homem, que se fez presença na sua comunidade, como o Deus que sente todas as vicissitudes da vida. Toda a configuração artística é passada pelo crivo da interioridade, pois o romântico colhe da exterioridade seu objeto, contudo este é *inteiramente* modificado e significado pela subjetividade. É desse modo que o objeto da pintura é amplamente diverso, desde a natureza enquanto tal, figurada em inúmeras telas de paisagem, até a figura humana. Esta figuração do humano ocorre num modo crescente, ao longo da história da pintura, num movimento que é a expressão exata da determinação universal da subjetividade própria ao romantismo. Ela apresenta, em seus primórdios, a figuração do humano na figura do Cristo, de Maria e dos santos e progressivamente estende esta forma de figuração à totalidade dos homens, processo que se configura na predominância moderna dos retratos. Este fenômeno na pintura ilustra de forma patente o gradual processo de universalização da subjetividade, que chega ao seu ápice e secularização no mundo prosaico burguês.

As determinações do mundo burguês como realização deste princípio da subjetividade serão tratadas de maneira mais aprofundada no terceiro capítulo. Apenas são apontados aqui alguns elementos mais gerais para situar a relação feita por Hegel entre a arte romântica e o mundo prosaico da modernidade. Para expressar esse processo de espiritualização típico da forma de arte romântica, como dito, o material utilizado na pintura necessariamente descarta-se do sensível ainda *pesado* e posto na forma da *totalidade espacial* que era utilizado pela escultura. O que interessa nessa arte particular não é mais a matéria sensível na sua totalidade espacial, mas tal espacialidade é reduzida à *superfície* e à *cor*, utilizada sobre a superfície da tela. A luz, ao penetrar-se reciprocamente com o escuro, produz a cor que é o material da pintura. Surge aí, segundo Hegel, da própria imanência dessa relação entre luz e escuro, na qual este tem em si mesmo o seu contrário. Esta oposição interior ou imanente ao próprio processo de composição do material na pintura, é pensada por Hegel na sua relação com a imanência das contradições da subjetividade, que a arte deve expor. Deste modo, se luz e escuro podem expressar melhor aquilo que a arte romântica necessita expor, isto se deve ao fato de que o que ela precisa apresentar é justamente o *movimento* interior da própria subjetividade humana, em seus conflitos, ações, sentimentos etc. Vemos desse modo a relação do homem com a matéria avançar nas artes particulares, processo que vai da lei gravitacional das pedras da arquitetura simbólica e do mármore perpassado pela maior leveza do espírito na escultura clássica, para a idealidade da cor, cuja subjetividade mesma surge no brilho interior das figuras.

Na música, a segunda arte romântica, o conteúdo espiritual se mostra, ainda mais do que na pintura, despreendido do material sensível, pois este passa da cor e da espacialidade da tela, para o som. O som, por si mesmo, em sua materialidade é desprovido de conteúdo e se dissipa no ar. Por exemplo, quando um passarinho canta, o som emitido, para nós, por *agradável* que seja, não possui nenhum conteúdo espiritual, não é *belo*. Somente quando o músico expressa um conteúdo sentimental é que ele deixa de ser apenas som evanescente e aparece com sentido humano. Uma sonata de Mozart perde esse caráter meramente evanescente na medida que, ao escutá-la, sentimos que aquele som está preenchido de interioridade, de sentimento, de paixão. Então o som musical que expressa tal interioridade justamente perde esse caráter evanescente e se torna preenchido de sentido,

por esse motivo, pode-se, portanto afirmar, que o som musical torna-se, tal como o pintor perpetua o sorriso da figura, perene. Por não ter mais que expor o conteúdo em uma espacialidade sensível, o espiritual se mostra assim mais interiorizado e o som conseqüentemente deve expressar essencialmente os sentimentos, a paixão e o ânimo subjetivos. O despreendimento do espírito com relação ao material sensível já se torna mais patente na música, pois àquela propriedade da natureza – do estar um ao lado do outro – que ainda se apresenta, nas artes plásticas, na exposição do conteúdo, é substituído pelo *tempo* musical.¹⁹⁷ Sai, portanto, da espacialidade das artes plásticas para o *tempo* da escala musical. O conteúdo aqui é demasiado *interior* para encontrar na *espacialidade*, que é igualmente situada no elemento da pura *exterioridade*, o material adequado para manifestar o sentimento. O som, ao contrário, por situar-se no tempo, exige uma articulação entre os diversos momentos para articular-se com sentido. Embora o som em si encontre-se também no elemento da exterioridade, a própria continuidade que o seu movimento produz na música só é possível a partir da interioridade, que na junção dos vários momentos dispersos em si mesmos, é capaz de fornecer a sua unidade. O som da voz humana, ainda que inarticulado, é o material que serve de ponto de partida à composição musical.¹⁹⁸ O som inarticulado, que em si mesmo denota a forma ainda abstrata do sentimento e do ânimo de apresentar-se no homem, isto é, a linguagem incipiente do espírito, a interjeição, é transformada, quando utilizada como material nesta arte e o seu conteúdo aparece, deste modo, como obra do espírito.

A poesia é apresentada por Hegel como a arte mais elevada do ponto de vista espiritual, na medida que o espírito aí se encontra, em relação às outras artes, (quase que) completamente despreendido do material sensível. A poesia é a arte mais desenvolvida do espírito, pois ela une em uma totalidade – e ao mesmo tempo separa-se delas – todas as artes anteriores.¹⁹⁹ Desse modo a plasticidade e objetividade da escultura grega aparecem nos personagens humanos que justamente são apresentados como a unidade do universal e

197 Se lembrarmos da Filosofia da Natureza, o tempo ali se apresenta justamente como a negatividade em relação ao espaço, ou seja, como mais determinado que aquele Cf. *ECF* II, §§ 257-8. No âmbito das artes, à medida que estas não se despreendem inteiramente da natureza, como afirmado, Hegel em sua exposição procura mostrar que ao movimento de determinação do espírito, acompanham necessariamente as determinações da própria natureza. Assim, o espírito mais desenvolvido se apropria da natureza não mais na forma primária da espacialidade mas na mais desenvolvida, da temporalidade.

198 Cf. *Estética* III, p. 90.

199 Cf. *Estética* IV, p. 12.

do particular, na medida que a ação do herói poético é a manifestação mesma da divindade. Por outro lado também se separa da escultura na medida que suas figuras são esculpidas na (quase) totalidade de ausência de ação e situação, ou, tal como diz Hegel, na beatitude serena. Enquanto na poesia, ao contrário, o deus sereno da escultura aparece como personagem da própria ação, tal como acontece, por exemplo, na épica e no drama. Nas artes plásticas, por apresentarem esse caráter mais objetivo e o material mais pesado, o conteúdo tem um campo limitado de desdobramentos, pois se pensarmos na limitação da pintura, limitação dada pelo espírito, este ainda se encontra atrelado ao material sensível. Nesta arte o conteúdo a ser configurado deve aparecer um ao lado do outro, estático e sem tempo, mesmo que esta expresse imediatamente uma totalidade ou uma ação acabada. Na poesia, ao contrário, este um ao lado do outro é superado e as ações aparecem de maneira sucessiva e preenchidas do tempo, então cada personagem, cada objeto poético tem “uma história”.²⁰⁰ A deficiência que as artes plásticas apresentam em relação a poesia é justamente o caráter sensível ao qual o espírito e a fantasia artística permanecem presos, pois esta exterioridade sensível intuída, tal como no conceito de símbolo, apresenta, em maior ou menor grau, características e propriedades que apenas trazem um parentesco e afinidade com o conteúdo interior. Em relação à música, a mais espiritual das formas de arte antes da poesia, há uma progressão do material que expõe a própria progressão do conteúdo. O material da poesia, o signo lingüístico, eleva a mera temporalidade *imediate* do *som musical*, que é presa ao caráter ainda não inteiramente espiritual da *voz humana* em sua inarticulação à um conteúdo espiritual. Se na música o *tempo* aparece em sua exterioridade, na poesia, ao contrário, o tempo que aí se encontra já é o próprio tempo humanizado, isto é, história. Isto se dá na medida que a poesia, ao utilizar-se como material da palavra humana, ou seja, do som articulado no signo lingüístico, supõe aquele caráter arbitrário do signo apontado anteriormente, que expressa a própria liberdade do espírito. A palavra que é o material que serve de ponto de partida à configuração poética é um som articulado, construído em meio a relações sociais, isto é, espirituais. Deste modo, o próprio material tem agora o trabalho do espírito presente em seu interior. O caráter contingente e arbitrário do signo em seu uso comum é aqui, conforme dito, apropriado de modo a expressar um conteúdo absoluto. Ora, mas isto só é possível, para Hegel, porque desde o princípio o

200 *Estética* IV, p. 14.

material da poesia é já constituído pela liberdade humana, o signo na sua arbitrariedade e contingência, cujo carácter mais livre justamente propicia à configuração poética uma maior liberdade para a exposição de seus conteúdos. Assim, a elevação da materialidade ao limite mais próximo do puramente espiritual é, no fundo, o carácter que, para Hegel, faz desta arte singular a mais interiorizada e subjetiva das artes.

4 Arte, intuição e representação

Se a esta altura voltarmos à assertiva feita do carácter de símbolo contido na arte, vemos que se a poesia se utiliza da palavra para expressar-se enquanto arte e, por sua vez, a palavra é caracterizada por Hegel como signo, então o signo não está integralmente excluído da arte, como parece ser a sua afirmação naquele contexto. Tal se dá porque a relação entre signo e arte é, justamente na poesia, mediada por este carácter de símbolo pertencente à arte em geral e afirmado aqui. Nas artes plásticas a forma imagética está *referida*, de algum modo, ao conteúdo que deve apresentar, pois a imagem já contém, em maior ou menor medida, o significado que deve expor. O conteúdo das artes plásticas tem um *espaço* limitado para apresentar-se na imagem e isso se dá porque, em graus diferenciados no plástico, a imagem já contém propriedades que a intuição quer apresentar. A imagem humana no mármore encerra assim, na escultura clássica, propriedades que *aludem* ao conteúdo espiritual que a intuição deseja apresentar. Como a afirmação aqui é a da relação entre a experiência artística e o conceito de *símbolo* em geral, do ponto de vista do sistema e não apenas restritiva à definição do *simbólico* na estética como forma particular, ou seja, pensado a partir do conceito, que concebe o espiritual enquanto pensamento, o termo *alude* está corretamente aplicado mesmo para designar a perfeição da arte, o clássico, à medida que o conteúdo espiritual é apresentado ainda de maneira imagética. Assim como a pintura tem o jogo intuitivo igualmente reduzido, pois expõe o conteúdo espiritual, as situações, os sentimentos e ações humanas na imagem formada a partir das cores, então o mundo humano e natural com a sua variedade de aspectos, paixões e estados torna-se apresentado na tela espacial. O mundo e suas relações não aparece na sua integralidade, com suas imbricações, mas se mostra representado numa imagem que apenas traz um *parentesco* com o conteúdo universal humano. A intuição artística necessariamente

aparece ainda presa à imagem que radicalmente, tal como o conceito de *fantasia simbolizante*, apenas apresenta *alusivamente* o conteúdo. É desse modo, portanto, que se pretende afirmar o caráter de símbolo que a arte comporta, pois tal como este, nas artes plásticas, o conteúdo não se encontra ainda inteiramente interiorizado, porém este está presente, em maior ou menor grau, também na imagem. Daí o menor jogo na apresentação do conteúdo nas artes plásticas à medida que a imagem também tem de possuir em si propriedades que indicam o parentesco com o significado.

Para explicitar o que está sendo dito acima, sobre o caráter de símbolo da arte, nada melhor do que o próprio Hegel para nos esclarecer. No início do quarto volume, da tradução brasileira, no terceiro capítulo, a *Poesia*, Hegel procura mostrar o progressivo desprendimento das artes particulares na sua relação com o material sensível, este movimento que acabamos de expor resumidamente, determinado pela espiritualização crescente do próprio conteúdo. Então, após dizer que “a esfera universal em que se movem essas artes (a arquitetura, a escultura e a pintura) – uma no tipo simbólico, a outra no plástico-ideal, a terceira no romântico – é a forma exterior sensível do espírito e das coisas naturais”.²⁰¹ Hegel localiza na música o caráter de símbolo, ainda que esta não pertença de nenhum modo ao tipo universal do simbólico, mas ao contrário pertence essencialmente ao romântico. Não obstante o seu conteúdo mais subjetivo em relação às artes plásticas, a música novamente apenas consegue apresentar o seu conteúdo mais interiorizado de maneira simbólica. Desse modo nos diz Hegel: “[...] ela passou [a música], com isso [com a interiorização do conteúdo], para um outro extremo, para a concentração subjetiva não explicitada, cujo conteúdo encontrou novamente nos sons uma exteriorização apenas simbólica”.²⁰²

A exteriorização apenas simbólica na música é substituída, na poesia, pela exteriorização significativa, que contudo não altera o seu caráter de *símbolo* da própria poesia. Na poesia a intuição confirma seu próprio conteúdo em si e em um movimento dialético nega o conteúdo que, em algum grau, também se mostrava na imagem. Ela se apropria da imagem modificando as propriedades “originais” contidas nela e utiliza-a como meio para a apresentação. Essa imagem, na poesia, como dito, é a *palavra*. A questão é que

201 *Estética* IV, p. 11.

202 *Ibid*, p. 12.

na arte a palavra não é apenas *signo* mas igualmente *símbolo*, ou não seria possível pensar aquela distinção feita por Hegel entre o signo lingüístico em geral e o signo poético. Deste modo, se o signo lingüístico em geral apresenta a arbitrariedade da significação, o signo poético, por pretender expor algo além do que a linguagem ordinária expressa, justamente aparece como símbolo. Pensemos em Hölderlin. É claro que manhã, por exemplo, é no seu uso ordinário apenas um modo particular de divisão do tempo humano. Quando ela aparece no poema de Hölderlin, ao contrário, não aparece na mera função significativa, mas antes quer simbolizar o frescor de uma aurora e juventude²⁰³. Mas este caráter de símbolo, contudo, não abole o fato de que a palavra encontra-se ainda em estrita relação com o seu caráter significativo e arbitrário. É esse elemento que abre à poesia, em particular à poesia romântica, cujo conteúdo é também representativo, possibilidades significativas e simbólicas que expõem justamente uma contradição imanente a esta forma de arte. De um lado, a palavra, permeada pela *representação*, tem um poder significativo mais amplo que as demais artes, ainda mais quando ela se realiza numa forma de arte também regida, por assim dizer, pelo signo, como ocorre na poesia romântica, pois se trata do mundo da prosa. De outro lado, a poesia encontra-se, enquanto permanece *aprisionando* o signo no universo simbólico da arte, justamente presa à incapacidade imanente a esta (determinada pela imediatidade) de expor adequadamente o conteúdo prosaico, pois a *representação* não é suficiente aqui para suportar as mediações exigidas pelo conteúdo, pois na modernidade trata-se de um conteúdo espiritual mediado que a *representação* não alcança senão como particular, sendo incapaz de dizer, como deve a bela arte, a totalidade *imediatamente*. Assim, a poesia, limitada ao âmbito da *representação*, aparece ligada ao momento negativo do pensamento, à reflexão, que nem pode simplesmente expor o verdadeiro de modo imediato, como a intuição, nem pode expô-lo com as mediações necessárias ao conceito. Assim, o signo poético se liga à inteligência representativa, que não alcança ainda a forma própria do pensamento. Diz Hegel, “é essa sua negatividade; a figura mais verdadeira da intuição, que é um signo, é um ser aí no tempo; uma desvanecer do ser- aí enquanto é; e segundo sua determinidade ulterior, externa e psíquica, é um ser posto pela inteligência,

203 Penso aqui no poema do assim chamado Ciclo de Diotima intitulado Outrora e Agora, (re)cito-o: “em dias mais jovens, de manhã eu ria, de tarde chorava; agora, já mais velho, começo o meu dia em dúvidas, porém sagrado e sereno me é o final”. Hölderlin, *Poemas*, t. br. José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 67.

procedente de sua própria naturalidade (antropológica) – é o som, a exteriorização cabal da interioridade que se faz conhecer. O som que se articula mais para as representações determinadas, a palavra e seu sistema, a linguagem, dão às sensações, intuições, representações um segundo ser-aí, superior ao seu ser-aí imediato; e, uma existência que vigora no *reino da representação*”.²⁰⁴

A divisão, no interior da filosofia da arte, das artes singulares se fundamenta, primeiramente, conforme explicitado, pela relação da *forma* espiritual com a *matéria sensível* utilizada na configuração da experiência artística, relação a qual pressupõe uma experiência do espírito não só com o sensível da matéria, mas com o sensível enquanto os próprios órgãos dos sentidos humanos, pois é somente mediado por eles que o homem pode apreender, na obra de arte concreta, o belo. Ao primeiro fundamento da divisão, estão ligadas a intuição e a representação do espírito, que reúnem as experiências multifacetadas da realidade sob o signo da universalidade. Às experiências do espírito menos desenvolvidas, correspondem aquelas artes nas quais ainda governa a intuição, as artes plásticas. A representação, por sua vez, encontra-se no centro daquelas experiências artísticas realizadas pelo espírito num momento de maior desenvolvimento e determinação. A intuição e a representação se juntam nas artes com a materialidade sensível, ora pesada e menos espiritualizada, como na arquitetura, ora pesada e mais espiritualizada, na escultura, ora uma matéria sensível mais leve e idealizada, como no caso da pintura e mais ainda na música e, finalmente, com a sensibilidade completamente internalizada e espiritual, como na poesia. É claro que esta divisão não é rígida, isto é, ela não quer dizer que nas artes plásticas predomina sempre a intuição e na poesia sempre a representação. Isto significaria entender as artes fora de sua relação concreta com o desenvolvimento do espírito, isto é, com a história. Antes, quando Hegel busca mostrar esta relação entre as artes singulares e os modos de apreensão do espírito ele parece buscar apontar para a relação mais geral entre as artes e as próprias formas particulares. O que está sendo dito, assim, é que, se por um lado, tomada abstratamente, a arquitetura, a escultura e a pintura ligam-se ao predomínio da *intuição* e a poesia ao da *representação*, isto só pode ser entendido de modo concreto quando situamos também o sistema das artes em sua relação com o conteúdo histórico-social representado pelas formas particulares de arte. Assim, a

204 ECF III, § 459.

verdade de que a arquitetura é fundada na intuição deve sempre ser compreendida de modo a que, por exemplo, uma arquitetura como a moderna possa ser posta em relação com o seu conteúdo concreto. Se pensarmos na relação da arquitetura moderna com a poesia oriental, por exemplo, veremos que nesta última, dada a aproximação do conteúdo espiritual aos aspectos da natureza há muito mais do *imediat*o que caracteriza a *intuição*, à medida que o universal é apreendido diretamente no particular, mesmo se *representado* poeticamente, isto é, com a presença da *palavra*, do que na arquitetura moderna, por exemplo, inteiramente perpassada de um *conteúdo* mediado pela *representação*, apesar de permanecer determinada do ponto de vista da forma pela submissão do espírito à heteronomia do material²⁰⁵. Isso se dá, como será tratado no próximo capítulo, porque nos estados onde a prosa da vida ainda não se constituiu, a explicação e a forma de concepção do mundo ainda se mostra de maneira *fantástica*.²⁰⁶

A interioridade do espírito apenas vem à consciência em tais estados na forma imagética, dado o pouco desenvolvimento da subjetividade. Assim, conteúdos essencialmente espirituais, interiores, tais como conflitos, sentimentos, vingança e vitória são tomados para explicar fenômenos naturais, como por exemplo as enchentes periódicas do Nilo ocorridas no verão, na forma imagética dos deuses. Assim a lenda conta que Osíris, o deus-sol, foi assassinado por seu irmão Seth, o rei da escuridão. Ísis, mulher de Osíris, chorou sua morte durante a noite toda e pediu ao seu filho, Hórus, que vingasse a morte do pai. Após lutarem Seth foi derrotado, então Osíris ressuscitou. O choro de Íris explicava as enchentes do rio. Os dias e as noites eram a manifestação justamente dessa luta entre o sol e a escuridão. Hórus, por sua vez, ao ressuscitar o pai, traz todas as manhãs o sol de volta. Podemos desse modo comparar também esses povos, pela mesma explicação fantástica da realidade, às épocas heróicas que foram belamente cantadas por Homero. Tais estados existiram historicamente, contudo esses povos não possuíam o artifício de descrever poeticamente suas vidas, como se a poesia fosse uma dentre tantas outras formas de representar-se, mas ao contrário, tais povos *viviam* de *forma poética* na *efetividade* mesma

205 Sobre o caráter intuitivo do povo egípcio nos diz Hegel: “Os signos do espírito encontram-se no Egito todavia presos na forma da imediatez; por isso os egípcios se expressam mediante hieróglifos, construções e esculturas”. *FH*, p. 359. E ainda continua Hegel em algumas páginas seguintes: “Nas representações egípcias a significação e o objeto estão enlaçados um com o outro e não pode pensar-se separados [...] no Egito nos encontramos todavia dentro da intuição naturalista”. *Ibid*, p. 368.

206 Cf. *Estética* IV, p. 37.

e só podiam representar-se desta forma. Mesmo se pensarmos na épica de Homero, o aspecto intuitivo é mais acentuado na exposição e apreensão do conteúdo do que na pintura holandesa. Em Homero vemos o poeta imerso no substancial do estado que configura epicamente. Há um parentesco entre o conteúdo que quer expressar e sua visão de mundo. Esse parentesco ou a sua imediata ligação com o substancial é justamente o que denuncia o reduzido representar poético – reduzido quando comparado com o conteúdo interiorizado da arte moderna – na medida que o mundo que é configurado poeticamente, com seus estados, crenças, sentimentos, conflitos, etc., está presente imediatamente na efetividade e na maneira de ver o mundo do próprio poeta, isto é, intuitivamente. É desse modo que podemos afirmar que a intuição que fundamenta universalmente as artes plásticas, não está de todo ausente da poesia. Não está de nenhum modo sendo dito que Homero prescinde da representação poética, mas que somente o representar poético se mostra reduzido em tal experiência artística e ainda misturado a um predomínio da intuição característico da sua época histórica. A representação se mostra, por exemplo, nas transformações efetuadas por Homero do conteúdo recebido dos orientais, porém mesmo aí a arte se situa presa ao modo intuitivo de ser da própria experiência que ela apresenta. Na pintura holandesa, diferentemente, não obstante apreender seu objeto da *natureza* ou da vida cotidiana prosaica, os pintores lhes dão novos significados ou, se preferir, *representam* precisamente a autonomia e a vida burguesa protestante, com seus sentimentos, satisfações, alegrias etc. Na pintura holandesa estão *representados* o sentimento de satisfação e autosuficiência de um país que lutou pela sua liberdade contra o jugo dos espanhóis, por isso que para Hegel o que em tais pinturas aparece é a liberdade conquistada e a autosatisfação de uma vida permeada de contentamento. Esta característica representativa própria do conteúdo da pintura holandesa como da arte moderna em seu todo, exige assim não mais uma pura intuição sensível do conteúdo mas uma sensibilidade trabalhada pela interioridade, permeada pela reflexão, o que implica um olhar também mediado pela representação. E se mesmo nos retratos configurados pelos pintores holandeses, dos mecenas com sua mulher e filhos, aparecem todos “imersos em devoção, e a religiosidade brilha efetivamente em todos os traços; além disso, porém, reconhecemos nos homens bravos guerreiros, pessoas movidas com vigor, muitos experimentadas na vida e na paixão pela atuação [...]”²⁰⁷ é

207 *Estética* II, p. 184.

preciso compartilhar desta experiência da liberdade subjetiva burguesa para aí ver algum conteúdo substancial, pois do contrário esta cena seria apenas uma exposição sem beleza de um conteúdo contingente.

É certo assim que as artes plásticas se encontram no âmbito da intuição, por necessitar do material sensível exterior espacial para apreensão e explicitação do conteúdo, enquanto a poesia se concentra na representação sensível, contudo, se levarmos em conta o conteúdo histórico, e não apenas o aspecto formal, vemos que tanto na arte poética, como nas demais artes estão presentes, em graus diferenciados, tanto a representação como a intuição. Ao âmbito da representação propriamente dita pertence a religião, forma mais desenvolvida que a arte de exposição do espírito absoluto. Contudo, se pensarmos nas experiências anteriores ao advento do cristianismo, verificamos que mesmo esta forma não se desvinculou totalmente da intuição na medida que seus deuses, o espiritual, são concebidos igualmente na forma sensível.²⁰⁸ Então, como dito, é o próprio conteúdo entre tais povos que ainda é apreendido de maneira intuitiva. O configurar artístico dos gêneros poéticos épicos e líricos, na suas mais autênticas expressões e suas peculiares diferenças demonstra que a primeira está mais atada à intuição e a segunda à representação. No poema épico – e tomo aqui mais uma vez Homero, caracterizado por Hegel como a épica propriamente dita – a subjetividade do artista permanece atrelada de maneira imediata ao substancial da nação, dos destinos, dos conflitos que ele deseja configurar. Desse modo o artista tem um pequeno espaço de jogo na medida que desaparece toda a subjetividade e o artista tem a finalidade de expor *objetivamente* o seu conteúdo. Tais experiências artísticas se dão em épocas em que o Estado formado, com suas constituições, leis, modos de pensar prosaicos ainda não estão constituídos, então, desse modo, o artista, como a coletividade em geral, permanece em estreito parentesco com o modo de pensar, com a crença religiosa, enfim sua visão de mundo não se aparta da coletividade em geral. Que fique bem claro que a época heróica configurada por Homero é anterior ao poeta, contudo sua visão de mundo permanece em estreito parentesco com tal época, isto que dá a unidade da narrativa épica. A ação do homem nesta época não se separa do sentimento, pois a lei está inscrita no seu próprio peito. É desse modo que o poeta intui as relações, os destinos, os conflitos, etc., que

208 Nesse sentido nos diz Hegel: “O modo sensível da consciência é o mais antigo para o ser humano, e assim, os estágios mais antigos da religião também foram uma religião da arte e sua exposição sensível”. *Estética I*, p. 119.

estão presentes na própria vida do poeta. Na época de Homero era comum aos grandes guerreiros – assim como aqueles cantados na *Ilíada* – após voltarem de suas batalhas, convocar os serviços dos *aedos* para cantarem seus feitos e façanhas em lutas. Na lírica, diferentemente, aquele estado que a épica reclama, não é o estado reclamado por ela, mas ao contrário, a subjetividade lírica se desenvolve em estados nos quais o Estado já está constituído, com suas leis e vida prosaicas. O artista não permanece atado ao todo, ou seja, o artista lírico pertence a uma substancialidade ética, contudo, o conteúdo de sua obra não é retirado dessa substancialidade, mas ao contrário do próprio artista, como o homem em geral nestes estados, se recolhe ao seu interior e sentimentos e configura um “mundo” essencialmente interior. Quando o poeta lírico retira seu conteúdo da substancialidade exterior da nação, segundo Hegel, este deve “aparecer como algo sentido, intuído, representado e pensado de maneira subjetiva”.²⁰⁹ A subjetividade lírica propriamente dita é própria da sociedade moderna na medida que somente nesses Estados mais desenvolvidos prosaicamente a subjetividade tem, para Hegel, o seu direito resguardado da opinião, da representação, da reflexão e do pensar separado do substancial que o Estado representa. A subjetividade tem seu pleno direito de mirar o olhar para várias direções e de representar, a partir do interior, estados, conflitos, situações nas quais a subjetividade do artista é o centro a partir do qual este conteúdo se move. Assim, a exterioridade não é configurada objetivamente pelo poeta, tal como acontece na épica, mas ao contrário a exterioridade é totalmente perpassada, refletida e representada pela interioridade do poeta lírico.

Essa questão, aliás, diz respeito a algo central neste trabalho, a saber, o próprio estatuto da atividade artística enquanto expressão do verdadeiro. Justamente porque a experiência moderna se caracteriza pela emergência da subjetividade é que a representação reina em todos os âmbitos da vida humana e “com isso, ela (a arte) perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior.”²¹⁰ Deste modo, não só o artista produz a partir da representação, mas a própria fruição das obras precisa ser agora mediada por ela, ou seja, a arte não se apresenta mais como pura fruição, exposição *imediata* do verdadeiro mas deve ser auxiliada pela reflexão. “Hoje,

209 *Estética IV*, p. 168.

210 *Estética I*, p. 35.

além da fruição imediata,” continua Hegel, “as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos”.²¹¹ Ora, mas se o que caracteriza a verdade da arte para Hegel é justamente a exposição imediata do verdadeiro, que perdeu a sua possibilidade de realização no mundo moderno, o que aparece em seu lugar, esta mediação subjetiva da reflexão, indica justamente um progresso do espírito.²¹² Ocorre contudo que a arte é incapaz, dada a sua própria natureza de símbolo, isto é, dada a *unidade imediata* que ela necessariamente contém com o sensível, de expor, como afirmado antes, as mediações do mundo moderno, mediações que compõem este caráter representativo da arte na modernidade. A arte é incapaz deste modo de expor este conteúdo mediado pela reflexão, já que ela se apresentará sempre de modo deficiente, isto é, será sempre uma exposição por um lado não suficientemente intuída e assim, não será uma exposição *imediata* do verdadeiro como aquela que caracteriza o clássico; nem, por outro lado, será capaz de expor com as mediações necessárias a realidade multifacetada do homem moderno, capacidade só possuída, para Hegel, pelo conceito.²¹³

211 Idíbd. Cf. Bubner, Rüdiger. *Hegel's Aesthetics: Yesterday and Today*. In *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, *Hegel Society of America*, p. 17.

212 Cf. Knox, T. M. *The Puzzle of Hegel's Aesthetics*, Idem, p. 7.

213 Para esta discussão cf. *Estética I*, pp. 34-5. Exemplifica a posição de Hegel no tocante à relação entre arte e representação na modernidade o seguinte trecho: “[...] o estado das coisas de nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrair-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu”. Ibid, p. 35.

Capítulo III

A vida prosaica do conceito

Quando a idade áurea das artes surgiu, sob Péricles e Alexandre, e o domínio do gosto se generalizou, já não encontramos a força e a liberdade da Grécia. [...] O nosso olhar, onde quer que perscrute o mundo passado, verá sempre que gosto e liberdade se evitam e que a beleza funda seu domínio somente no crepúsculo das virtudes heróicas.
Schiller, *A educação estética do homem*.

O estado do mundo prosaico é apresentado por Hegel como aquele que rompe com o estado do mundo heróico, acolhido pela configuração artística. Para ele a prosa da vida tem início quando aquele estado, reclamado pelo *ideal* de *arte*, tem seu fim. “O histórico propriamente dito”, nos diz Hegel, “segundo o objeto e a coisa, toma o seu início apenas ali onde termina a época heróica”.²¹⁴ É importante ressaltar que no decorrer deste terceiro capítulo trabalharei com o conceito de poético – enquanto subsumido no conceito mesmo do ideal de arte –, pois como se trata de explicitar o estado do mundo prosaico em relação de oposição com o estado universal do mundo adequado para a configuração artística, é mister que a forma de arte mais indicada – sigo a exposição de Hegel – para apresentar este contraponto seja aquela forma de arte que mais se aproxima da *concepção prosaica*. Isto ocorre dado o teor discursivo da forma poética, que remete a uma *espiritualização* da forma e conteúdo artísticos, a um afastamento da expressão sensível. Quanto à relação desta com as demais formas de artes singulares, a poesia apresenta justamente uma ruptura daquele “equilíbrio” entre o conteúdo espiritual e a forma sensível em favor do predomínio do espiritual²¹⁵, ruptura que determina a situação limítrofe desta forma particular de arte. O princípio da subjetividade que se realiza, no âmbito artístico, com toda a radicalidade na poesia lírica, é justamente aquele que determina a superação da

214 *Estética* IV, p. 37.

215 “Desse modo”, nos diz Hegel, “[a poesia] dissolve, todavia a fusão da interioridade espiritual e da existência exterior em um grau que começa a não mais corresponder ao conceito originário da arte, de sorte que a poesia corre o risco de se perder da região do sensível inteiramente no espiritual”. *Ibid*, p. 20.

arte como expressão do absoluto pela religião, que melhor e mais verdadeiramente o expressa.²¹⁶ Mesmo nas formas anteriores da expressão poética – épica e trágica – aquele princípio se apresenta como determinação central desta forma particular de arte, pois o limite imposto pelo material sensível é dissolvido pela subjetividade. É exatamente essa situação de aparição do princípio da subjetividade, que é o elemento central dessa espiritualização levada a cabo pela poesia, que determina a situação limítrofe entre a forma poética e a prosa.

O conceito do poético é apreendido como o próprio conceito de ideal de arte, pois “a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral”.²¹⁷ Como se trata da arte mais espiritual, ela se mostra como a sinopse, ou melhor, como a síntese das outras artes. “A poesia”, nos diz Hegel, “a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e a da música em um estágio superior no âmbito da interioridade espiritual mesma”.²¹⁸ A poesia se apresenta assim como o meio termo, ou seja, como a forma de arte que permite a transição entre a consciência propriamente artística e a prosaica, uma vez que a subjetividade é o elemento comum a ambas. Diz-nos Hegel: “a fantasia poética [...] tem de manter o centro entre a universalidade abstrata do pensamento [do entendimento] e a corporeidade sensível concreta [...]”.²¹⁹ A poesia, como exposto no segundo capítulo, se mantém na esfera da arte, contudo já aponta para uma maior liberdade subjetiva, pois seu material e conteúdo são elaborados essencialmente pela subjetividade do artista.

1 O estado poético do mundo

Antes de entrar no estado do mundo prosaico é necessário ressaltar ainda alguns aspectos do estado universal do mundo anterior a este. O material da concepção prosaica é distinto do material poético, pois o conteúdo (*Gehalt*) deste se apresenta configurado no estado do mundo reivindicado pela *arte ideal* em geral, *allgemeine Weltzustand*, nomeado

216 Diz-nos Hegel a este respeito que: “[...] 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”. Idibd.

217 *Estética* IV, p. 22.

218 Ibid, p. 12.

219 Ibid, p. 17.

por Hegel de *heróico*. O conteúdo do estado do mundo heróico, como já exposto no primeiro capítulo, é aquele no qual o mundo histórico (*geschichtliche*) ainda não se encontra determinado, ou seja, é o estado da verdadeira autonomia (*wahre Selbständigkeit*), no qual a gama de relações, ações e acontecimentos humanos não se efetivou como história propriamente dita, no seio de Estados formados.²²⁰ Ora, em se tratando de um estado universal do mundo a-histórico (*ungeschichtliche*), a poesia, ao figurar tal estado, aparece como um jogo livre subjetivo, pois o poeta não tem nenhum compromisso em relatar “os fatos e acontecimentos” como *realmente* aconteceram, mas antes, o material (*Stoff*) da poesia surge essencialmente da “representação intuitiva” do artista.²²¹ Contudo, a arte poética não inventa o seu conteúdo (*Gehalt*) do nada, mas ao contrário, ela diz respeito fundamentalmente aos sentimentos, ações e paixões humanas da efetividade da vida, reconfigurados, entretanto, pela *fantasia poética* (*dichtende Phantasie*). Mesmo não se tratando de um material recolhido do mundo histórico, o teor do figurar poético tem, contudo, de estar de acordo com a realidade efetiva da vida espiritual do homem. O que isto quer dizer? O poeta configura o conteúdo da arte a partir de si, ou seja, ele representa a partir de seu “intuir interior”, mas tal interioridade deve estar de acordo com a exterioridade, com os feitos, sentimentos e ações dos homens. Dito de outro modo, a interioridade e o ânimo poéticos precisam suscitar nos homens aquilo que há de universal

220 Diz-nos Hegel: “no estado que reivindicamos para a representação artística (*Kunstdarstellung*), o ético e o justo devem, portanto, conservar sem exceção forma individual, no sentido de que o ético e o justo dependam exclusivamente dos indivíduos e apenas cheguem neles e por meio deles à vitalidade e efetividade [...] [neste] estado (*Zustand*) sem Estado (*Staat*) o asseguramento da vida e da propriedade repousa também apenas na força e bravura de cada indivíduo [...]”. *Estética* I, p.194.

221 A discussão feita por Hegel sobre a prosa e a poesia é uma retomada da clássica discussão aristotélica da Poética. Aristóteles diferencia o discurso poético da prosa historiográfica, na medida que o primeiro não tem compromisso com a veracidade histórica, mas antes com a possibilidade e verossimilhança, pois o poeta não narra o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. O discurso historiográfico, por sua vez, mesmo que do ponto de vista da forma se aproxime do poético, dele se afasta, contudo, no que se refere ao conteúdo. O discurso do historiador, segundo Aristóteles, abarca os fatos e acontecimentos na sua particularidade, enquanto o discurso poético tem um caráter mais universalizante. Desse modo, a poesia está mais próxima do filosofar do que a historiografia. Nos diz Aristóteles: “[...] a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal e esta o particular”. Aristóteles, *Poética* in Os Pensadores, tr. br. Eudoro de Souza, 1ª ed., São Paulo, Editor: Victor Civita, 1973, Livro IX. Essa retomada de discussão apresenta, contudo, um caráter polêmico em relação ao autor grego, posto que em Hegel, essa retomada é feita a partir do ponto de vista da dialética. Hegel concorda com Aristóteles que a poesia pelo seu caráter universal se aproxima, neste sentido, mais da filosofia, contudo discorda que aquela discursa sobre o que poderia acontecer, posto que para Hegel a poesia foi quem por vez primeira ensinou a humanidade, ou seja, foi ela que apresentou ao homem a sua humanidade, na medida que a poesia “trouxe à consciência as potências da vida espiritual” e imprimiu à realidade um selo humano. “[a poesia] foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é. Pois ensinar e aprender é saber experimentar aquilo que é”. *Estética* IV, p. 24.

neles. Quanto mais a poesia diz da humanidade, dos seus sentimentos, das suas paixões e das suas ações, tanto mais ela é ideal. Desse modo, quanto mais a arte configura universalmente os destinos, sentimentos e ações humanas mais ela se aproxima do ideal de arte. Para tentar deixar mais claro o que está sendo dito, pensemos num tipo de poesia que, contrária ao conceito do ideal artístico, apresente como objeto de sua configuração uma briga de vizinhos ou a reivindicação de um militar para o aumento de seu soldo. Ora, neste tipo de conteúdo (*Gehalt*), conforme Hegel, a humanidade não se apresenta em sua universalidade, não suscitando no homem nada que diga respeito ao universalmente humano. Este objeto, ao contrário, deve interessar, por seu particularismo e idiosincrasia, a poucos indivíduos, a uma reduzidíssima parcela dos homens, mais especificamente aos vizinhos da briga de vizinhos e aos militares interessados no aumento do seu soldo. Este conteúdo (*Gehalt*) não serve para a representação poética (*poetische Vorstellung*) ideal, mas antes, ele se apresenta como essencialmente prosaico. A cólera de Aquiles, diferentemente, diz respeito ao universalmente humano, pois a cólera do grande guerreiro argivo suscita e suscitou na representação de um povo e da humanidade um sentimento universal, pois este guerreiro não é apenas a figura de Aquiles, mas ele apresenta o ânimo, o sentimento e os feitos de um grande povo. Enquanto este objeto se apresenta como o propriamente poético, aquele, por sua forma e conteúdo, se distancia da representação poética e, por conseguinte, do ideal de arte.

Para a configuração poética efetuada no interior das relações prosaicas, nos estados prosaicos, ocorre que a arte poética também recolha seu material da história e da vida prosaica, na qual o artista está imerso. Quando isto ocorre, ele deve procurar se distanciar o máximo possível da prosa da vida. Quando a poesia se aproxima da história, ela não pode querer figurar completamente o histórico, mas antes apenas tomar como material alguns aspectos da história, sem, contudo, entrar propriamente em solo histórico, pois a história é o palco da particularidade (*Partikularitat*) e da contingência (*Zufälligkeit*).²²² A arte, assim, deve se distanciar dos fatos e feitos particulares, pois o que a ela interessa, enquanto bela arte, é o que diz respeito ao *universalmente* humano. Quando digo que a história é palco da particularidade e da contingência humanas, é interessante compreender que ela aparece desse modo somente para a consciência comum e para a

222 Cf. *Estética* IV, p. 24

consciência do entendimento. Para a consciência filosófica dialético-especulativa, ao contrário, a história surge não somente como palco da contingência e das particularidades, mas fundamentalmente como palco do desenvolvimento da liberdade do espírito universal e, portanto, da relação necessária e imanente entre a particularidade e a universalidade. Em outras palavras, se a intuição artística pretender colher fielmente seu material da história, ela necessita apreendê-la *conceitualmente* – na medida que a poesia deve figurar o universal –, modo que apreende na multiplicidade dos fatos e nas *particularidades* individuais que se engalfinham no palco histórico, o conteúdo e a forma *universais*. Se isto ocorre, contudo, a arte deixa de ser arte e se torna filosofia especulativa.

É certo que a bela arte também apresenta, como a filosofia, o universal do homem, porém em forma distinta desta. Para a intuição artística, a objetividade histórica é deixada em segundo plano, pois, como já foi dito, é a subjetividade do artista que configura o material e o conteúdo (*Gehalt*) universalmente. No que se refere exclusivamente a esta relação com o histórico e sua configuração pode-se dizer que há, para a *consciência artística*, uma separação entre a *subjetividade* e a *objetividade*. Na filosofia especulativa ocorre diferente, pois ela se debruça sobre a história conceitualmente. O conceito abarca tanto a particularidade como a universalidade e a forma do pensamento, deixando a objetividade histórica subsistir, apreende na particularidade dos feitos e acontecimentos a universalidade imanente a esta. Dizer que a subjetividade e a objetividade estão separadas na experiência artística pode nos levar a destituí-la de seu caráter absoluto. Contudo, é mister salientar que esta separação só ocorre – quando o poético recolhe o seu material da história – quando a arte quer transpassar o solo da própria arte. O conceito apreende a prosa do mundo de forma mediada, ou seja, é próprio da consciência especulativa esse passear pacientemente pela particularidade sempre remetendo, de maneira imanente por meio desta, à totalidade que o conceito exige. A consciência artística, ao contrário, apreende a vida das relações prosaicas de forma *imediata*, pois a *paciência do conceito*, exigida pela particularidade e pela filosofia, está ausente na arte e o demorar-se na particularidade desviaria daquilo que a arte deve fundamentalmente figurar, a saber, o universal de modo imediato.

A compreensão do mundo aparece para a arte de maneira diversa daquela que

aparece para a concepção prosaica.²²³ Em Homero, por exemplo, a matança que assola os soldados argivos é apresentada como sendo causada pela fúria do deus Apolo; ou ainda, o comedimento de Aquiles, que se apressava em direção ao rei para feri-lo com o punhal, é manifestado artisticamente como uma interferência da divindade Palas. Ora, para a consciência prosaica, tal matança não se explica e não se explicita de modo a apresentar como *causa* da morte dos soldados a fúria de Apolo. Ao contrário, poderia se explicar que tal matança foi uma epidemia, por exemplo, pois os soldados já estavam há bastante tempo amontoados em tendas, em precárias condições de higiene, o que os levou a falecer um a um de cólera, esta sim a *relação causal* que apareceria como o *verdadeiro* para o *entendimento*. Se a arte recorresse a tal explicitação do mundo, como a prosa do entendimento faz, então ela perderia totalmente o seu caráter ideal, ou seja, de uma exposição *imediate* do *verdadeiro* que não pretende, assim, expor relações causais e determinações mediadas só alcançáveis em sua *verdade* pelo *Conceito*, mas somente expor o verdadeiro em sua dimensão mais universal, no caso, a própria substância ética apresentada na fúria do deus.

Aqui é preciso ter em mente o conceito, dado por Hegel, do ideal artístico, explicitado no primeiro capítulo. Para não ser repetitivo, não o explicito novamente. É importante, porém, ressaltar uma determinação fundamental que caracteriza a arte enquanto ideal artístico, a saber, que a arte ideal deve *apresentar* em sua configuração o estado do mundo heróico, no qual a liberdade está dada enquanto autonomia individual. Nesse estado heróico o indivíduo aparece imediatamente como autônomo ao passo que na *história* ocorre a *mediação* do Estado e de suas instituições. Assim, quanto mais a arte se distancia daquele estado heróico tanto mais ela se distancia do próprio ideal de arte. Na arte, enquanto arte ideal, a subjetividade está em unidade imediata com a objetividade. A arte ideal apresenta esta unidade imediata do universal com o particular e assim a substância ética do deus no estado universal do mundo heróico está em unidade imediata com a subjetividade do herói. Assim vemos configurada em Homero, por exemplo, toda a gama de particularidades e a multiplicidade dos feitos individuais – a cólera de Aquiles, a vingança de Ulisses contra

223 A consciência prosaica para Hegel é, como a seguir retomarei, por excelência a consciência do entendimento. Esta se caracteriza por subsumir de modo imediato o particular no universal permanecendo segundo Hegel na mera junção ou justaposição [que é dialeticamente também separação] do particular e do universal. A filosofia especulativa, embora supondo o mundo prosaico e sua consciência, é apresentada à parte desta distinção entre o poético e o prosaico, pois aquela é a verdade destes dois momentos.

Tersites – em perfeita unidade com o universal, como se mostra na guerra dos gregos contra o povo troiano. A subjetividade, na arte ideal – ainda tendo como exemplo a *Ilíada* -, apresenta-se em unidade com a objetividade e assim vemos em Aquiles a objetividade configurada, pois na subjetividade de Aquiles está a própria objetividade do povo grego, ou seja, Aquiles é a Grécia. Fica dito então que a separação entre subjetividade e objetividade surge aqui apenas quando o artista colhe seu material *essencialmente* da história, distanciando sua arte, portanto, do ideal de arte, na medida que o próprio conteúdo da história em sua verdade ultrapassa a possibilidade que a arte tem de apresentá-lo, uma vez que a história exige mediações que a arte não alcança. Desse modo, a arte deve se distanciar, quanto ao conteúdo e a forma, da prosa histórica.

2 O estado da prosa

A maneira da consciência prosaica compreender o mundo difere então do modo poético. Para a consciência prosaica que tematiza a história, ao contrário da poética, a objetividade do objeto é de crucial importância, pois o historiador deve narrar os fatos e acontecimentos como eles acontecem ou aconteceram.²²⁴ Para o narrador da história, portanto, no que se refere a este aspecto, resta pouco espaço para a subjetividade. Ele não pode simplesmente querer, a partir da subjetividade, modificar os fatos, ou seja, o historiador não tem o direito de narrar o acontecido de maneira puramente subjetiva, pois do que se trata aqui é da objetividade histórica e não de um livre jogo da fantasia poética. Como se trata da objetividade dos acontecimentos e fatos históricos, o historiador não pode querer apresentar os fatos por meio do arbítrio ou pressupor um povo histórico antes da história propriamente dita.²²⁵ Vemos então, com o surgimento da prosa, o surgimento

224 Cf. *Estética* IV, pp. 36-37.

225 Por isso Hegel critica a posição, ou melhor, a pressuposição de Schlegel, de conceber um estado de natureza, no qual o homem estaria em unidade com Deus, ou seja, um povo no qual o homem estaria de posse da verdade. Um estado de natureza no qual o homem se encontrava na mais plena liberdade. E uma vez de posse desta verdade o homem se afastaria dela no decorrer do tempo histórico. Isto vai de encontro com a concepção de progresso que Hegel atribui a história, pois se trataria mais exatamente de pensar a história como regresso do homem. Ora, para Hegel, esta pressuposição soa sem sentido ou como fruto do mero arbítrio, pois tal pressuposição desconhece a determinação do espírito, o trabalho de milênios para atingir o fim do auto-conhecimento de si da enquanto livre. A liberdade não pode, deste modo, se apresentar em estado de natureza algum, pois a natureza para Hegel é justamente aquilo que está desprovida de liberdade. Cf. *FH*, pp. 133 et seq.

também de uma concepção do entendimento (*Verstand*).²²⁶ É importante ressaltar que para Hegel a consciência prosaica é essencialmente uma prosa do entendimento. Por mais que queiramos, por exemplo, aproximar Heródoto da forma poética, esta tarefa, conforme Hegel, é intestinalmente impossível, ou melhor, internamente muito difícil.²²⁷ No que se refere a aspectos exteriores, podemos dizer que Heródoto utiliza em sua prosa histórica subterfúgios poéticos, tais como a métrica. Contudo, esta aproximação permanece meramente exterior e se caracteriza para Hegel como uma concepção do *entendimento separador*. Como em Hegel se trata de apreender *conceitualmente* ambas as concepções – a poética e a *prosa do entendimento* –, pode-se afirmar com ele que quanto aos aspectos internos elas se distanciam radicalmente. Dito de outro modo, a consciência prosaica se distingue, quanto à forma e ao conteúdo (*Gehalt*), da consciência artística. Para a primeira consciência a forma é a do *pensamento*, ainda quando situada na esfera do *entendimento*, e o conteúdo (*Gehalt*) da prosa histórica são os fatos e ações humanos propriamente *históricos*. Para a concepção poética a forma se apresenta *intuitivamente* e o conteúdo é *a-histórico*. Mais uma vez recorro aos gregos para explicitar esta diferença. Homero apresenta na sua *Iliada* a guerra dos gregos contra os troianos, porém não existe por parte da consciência poética de Homero uma preocupação com a exatidão dos acontecimentos e fatos, pois como nos atesta Heródoto, em sua versão prosaica, Helena havia sido raptada não por Paris, mas por Alêxandros, e este, por sua vez, havia ido parar, após ventos fortes que modificaram a direção de sua nau, sob a tutela do rei egípcio Proteus que confiscou o rapto e o expulsou de suas terras. Para a consciência poética, realmente, isto é irrelevante, pois aqui o livre jogo da fantasia subjetiva toma as rédeas e configura um mundo artisticamente criado. Assim nos diz o próprio Heródoto: “Em minha opinião Homero também conhecia essa história, mas percebendo que ela não convinha tão bem à poesia quanto a versão por ele usada, o poeta a rejeitou deliberadamente, mostrando porém que a conhecia”.²²⁸ Em Heródoto, ao contrário, vemos um compromisso com a “exatidão” dos

226 “A prosa da história só emerge no momento em que o “entendimento prosaico” ocupa o lugar da primitiva representação poética”. Arantes, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*, tr. br. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Hucitec/Polis, 2000, p. 194.

227 Cf. *Estética* IV, p. 37. Cf. Aristóteles, *Poética*, Livro IX. “Com efeito”, nos diz Aristóteles, “não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois bem que poderiam ser postos em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fosse em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”.

228 Heródoto, op. cit., II, v. 116.

acontecimentos históricos. Assim nos relata ele, a respeito da guerra dos espartanos contra os troianos, que aqueles, tendo como chefe Menelau, destruíram Ílion. Segundo Heródoto, Heitor porém não havia compactuado com o crime de seu irmão, mas ao contrário, o havia condenado “pois nem Príamo nem os troianos de seu séquito seriam tão insensatos a ponto de pôr em risco sua próprias pessoas, seus filhos e sua cidade apenas para deixar Alêxandros continuar casado com Helena”. Deste modo, na versão prosaica a guerra ocorreu “porque os troianos não tinham Helena lá para devolvê-la”.²²⁹ Como vemos, o espaço para a subjetividade na prosa histórica de Heródoto é consideravelmente reduzido em comparação com a concepção poética. Todavia, por se tratar da *história original*, concebida por Hegel como a forma *imediata* de apreensão da história, ou seja, a primeira forma de narrar a história, esta primeira maneira de narrar a história mostra nela resquícios de uma fantasia subjetiva, pois se trata em Heródoto de uma narração a partir de um registro intuitivo.²³⁰ Escreve então o fundador da história: “[...] a vontade divina – expresso aqui meu próprio pensamento – determinou a destruição total de Tróia para mostrar claramente aos homens que os grandes crimes são punidos com grandes castigos pelos deuses. Essa é minha opinião pessoal e por isso a expresso”.²³¹ O historiador aparece aqui imerso na objetividade a qual narra – narração feita a partir de relatos. Não há uma distância entre a subjetividade que narra e a objetividade narrada, mas, ao contrário, a subjetividade está intimamente relacionada com a objetividade dos hábitos e costumes de seu povo. Neste sentido podemos dizer que Heródoto é filho de seu tempo e de seu povo, pois, segundo Hegel a determinação fundamental do povo grego se manifesta como objetividade, ou seja, a própria subjetividade – e aqui é importante ter em mente a diferença entre a subjetividade grega e aquela que surge com o cristianismo – deste povo é objetiva.²³²

Se para a arte ideal é exigido o estado universal do mundo heróico, no qual a autonomia individual se manifesta como determinante, a poesia não pode querer, como dito, figurar a história como conteúdo principal, pois esta é, como retomarei posteriormente, a história dos Estados constituídos com leis universalmente válidas para

229 Cf. *Ibid*, v. 112-120.

230 Cf. *FH*, pp. 153 et seq.

231 Heródoto, *op. cit.*, II, v. 120.

232 Cf. Primeiro Capítulo.

todo indivíduo inserido no interior desta objetividade. Assim, a vida no interior dos Estados formados substitui a *autonomia individual do herói*, autonomia que é justamente requerida pela arte. Esta autonomia do herói que configura artisticamente a liberdade, existe na história, segundo Hegel, como uma liberdade mais determinada, e aquela autonomia encontra-se, desta maneira, *fora* do solo da *história* como história dos Estados. É nesse sentido que aqui se afirma que o ideal da arte é incompatível com o conteúdo da história, pois esta é justamente o âmbito das relações não imediatas, a cuja natureza corresponde o discurso prosaico. Hegel encontra, contudo, a autonomia individual do herói no interior da efetividade histórica, como, por exemplo, na época da cavalaria. “No ocidente cristão”, nos diz Hegel, “o sistema feudal e a cavalaria constituem o terreno para o livre heroísmo e para as individualidades que repousam sobre si”.²³³ Poder-se-ia, assim, dizer que o conteúdo configurado pelos poetas quando estes tomam como material a cavalaria, seria um conteúdo retirado do terreno histórico. E ainda, que o conceito do estado do mundo heróico utilizado por Hegel não teria identidade com as sociedades sem história²³⁴. Contudo, estes períodos que se prestam à apropriação poética são épocas “suspensas” da história, na medida que a instituição estatal, o direito, e todas as determinações universais do Estado, ou seja, a “forma prosaica” mediada estatalmente não está impressa nessa realidade.²³⁵ Deste modo, o que em tal época heróica se apresenta, sendo aquela autonomia, vindicada pela arte ideal, aí exposta, é uma época de *exceção*, portanto, segundo o critério hegeliano para pensar a história, época na qual as formas prosaicas de vida estão suspensas e o Estado, a lei e suas instituições mediadoras estão ausentes. Seriam assim, no que se refere à liberdade mais determinada no interior do Estado, um retorno àquela indeterminidade da liberdade

233 *Estética* I, p. 196.

234 Cf. *FH*, p. 101. O estado universal do mundo heróico autêntico – o grego – aparece “numa idade anterior à legalidade” na qual os próprios heróis “são eles mesmos fundadores de Estados”. *Estética* I, p. 195. A Idade Média e a cavalaria sem dúvida, para Hegel, estão no curso da história universal, pois é por meio da época medieval e de sua cavalaria que há uma retomada mais desenvolvida da consciência cristã. Cf. *Ibid*, pp. 628 et seq. Quando, portanto, relaciono este período à época dos povos sem história é exclusivamente no que se refere à esfera do Estado enquanto critério determinante, para Hegel, para caracterizar os povos históricos. “O Estado é, portanto, o objeto imediato da história universal” é desse modo que para Hegel, “as transformações da história acontecem essencialmente no Estado (...)”. *Ibid*, pp. 103 e 123, respectivamente.

235 Diz-nos Hegel: “Apenas a cavalaria e o sistema feudal são na Idade Média o terreno autêntico para esta espécie de autonomia. – Mas se a ordem legal se construiu de modo mais completo em sua forma prosaica e se tornou predominante, a autonomia aventureira dos indivíduos cavaleirescos sai de relação e, se ela ainda quer afirmar-se a si como o que é unicamente válido, regular a justiça no sentido da cavalaria e proporcionar ajuda aos oprimidos, ela se torna ridícula como Dom Quixote, tal como descreve Cervantes”. *Estética* I, p. 205.

apresentada pelas sociedades sem história.

2.1 A prosa do Estado: história e consciência prosaica

A partir do que foi dito até aqui, surgem dois pares de conceitos fundamentais para tecer o fio do caminho a percorrer neste capítulo. A saber: história/prosa e a-história/poesia e ainda, se quisermos, *geschichtliche/prosaisch Zustände* e *ungeschichtliche/allgemeine Weltzustände der Heroenzeit*. O mundo prosaico e o seu modo de representação (*Vorstellung*), a prosa, como já dito, se configuram e se apresentam exclusivamente no palco propriamente histórico. A história é, para Hegel, o cenário dos acontecimentos e feitos humanos, fatos e feitos ocorridos no seio da vida social, mediada estatalmente. Assim, a história começa quando começa a vida no interior dos Estados e, desse modo, ele caracteriza a história como sendo a história dos Estados.²³⁶ Esta exposição pode suscitar no leitor uma primeira impressão de que o que está dito acima é que a arte, enquanto atividade espiritual, não pertence à história. Para evitar este equívoco é indispensável lembrar então que a bela arte é uma atividade humana efetuada também no interior do mundo histórico, portanto, no interior de um Estado constituído. À primeira vista se pode estar tentado a compreender que se tratam de dois estados do mundo separados e excludentes, mas ao contrário, como se trata em Hegel de uma concepção dialético-especulativa, o estado do mundo da época dos heróis é acolhido, por meio da atividade artística, no estado do mundo prosaico. Deste modo é que vemos os artistas da polis grega, palco da verdadeira arte, configurando no seio de um Estado formado, um mundo heróico da *autonomia* e do *ânimo*. É interessante ressaltar a diferença efetuada por Hegel entre a poesia originária (*ursprünglich Poesie*) e a poesia configurada no interior da vida das relações prosaicas.

A primeira configuração poética, a poesia originária, possui um “jogo mais fácil” diante das relações efetivas, pois como as relações prosaicas ainda não se mostram impressas na efetividade, a poesia originária possui um maior espaço livre no figurar. A poesia que se manifesta no interior de uma experiência prosaica precisa, inicialmente, se afastar deste modo de representação e, dessa maneira, se apresentar como poesia livre, pois

236 Cf. *FH*, pp. 100 et seq.

este fazer poético tem que transformar o conteúdo relativo e contingente da efetividade prosaica na qual se encontra imerso, em universalidade em si fechada, na qual a particularidade tenha o seu direito de existir. Esta particularidade, contudo, deve expressar o universal contido nela e desse modo “colocar no seu lugar elementos por meio dos quais a substância interna da coisa possa transparecer claramente, de modo que a mesma encontre nessa forma exterior transformada a sua existência adequada [...]”.²³⁷ O fazer poético no seio do mundo histórico não pode, como dito, querer se aproximar da representação que se aferra ao meramente contingente, a concepção comum, tampouco ter uma relação exterior com seu material de maneira abstrata, como o faz, conforme Hegel, a representação (*Vorstellung*) do entendimento.

A arte poética efetivada no interior do mundo da prosa tem assim uma dupla tarefa a cumprir. De um lado, como dito, ela deve se afastar da concepção e representação prosaicas do mundo e de outro, também a arte poética deve se distanciar da linguagem mesma da prosa, ou seja, o formar (*bilden*) poético tem que “transformar completamente [...] o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte”.²³⁸ A arte poética, na poesia originária, aparece em povos que, segundo Hegel, estão à margem da história, como, por exemplo, entre os indianos, povo no qual as relações prosaicas mais desenvolvidas dos Estados formados ainda não apareceram. Em tal povo, conforme a concepção de Hegel, os fatos e acontecimentos humanos se explicitam a partir da fantasia e da intuição, pois “Os indianos”, nos diz Hegel, “[...] não têm sentido prosaico suficiente para fornecer uma historiografia efetiva, na medida em que se desviam para interpretações e configurações do dado ou puramente religiosas ou fantásticas”.²³⁹ Os orientais são incapazes de prosa, pois as relações no interior do Estado, como dito, não estão configuradas. A partir disso, pode-se afirmar que o mundo, as relações e feitos humanos aparecem para a representação (*Vorstellung*) deste povo como poéticos.²⁴⁰

A ausência de prosa em tal povo denuncia, deste modo, a ausência de história.

237 *Estética* IV, p. 43.

238 *Ibid*, pp. 27 et seq.

239 *Estética* IV, p. 37.

240 “[...] A Forma oriental da consciência é, no todo, mais poética do que a ocidental, excluindo-se a Grécia”. *Ibid*, p. 28 et seq.

A prosa surge determinada pela história. Por se tratar, em Hegel, de um pensamento dialético, a história, por sua vez, surge determinada pela prosa, pois se trata de uma relação de mútua determinação e, portanto, a afirmação de uma determinação antes de excluir a outra, a confirma. Dito de maneira especulativa, a subjetividade histórica que encontramos na prosa surge junto com a objetividade histórica do próprio mundo de relações prosaicas, ou seja, a subjetividade prosaica surge com a objetividade do mundo prosaico e vice-versa. Esta co-dependência entre a prosa e a vida prosaica ou, caso se prefira, entre a história e a narração histórica está para a vida do Estado assim como a poesia e o estado universal do mundo heróico estão para a não-história e a não-formação dos Estados.²⁴¹ Lembra-nos Hegel, para sustentar a determinação recíproca entre objetividade e subjetividade histórica, da “co-incidência” do termo alemão *Geschichte* para dizer tanto *narração*, subjetividade, quanto *história*, objetividade, como palco dos acontecimentos e fatos. Diz ele: “a palavra *história* reúne em nossa língua o sentido objetivo e o subjetivo: significa tanto *historiam rerum gestarum* como as *res gestas* mesmas, tanto a narração histórica como os feitos e acontecimentos”.²⁴² Ora, esta co-incidência do termo *Geschichte*, para conotar tanto narração como história, não é essencialmente coincidência, mas é antes, pode-se assim dizer, a consciência dialética imanente à consciência comum, ou seja, é a apreensão da universalidade concreta em meio à particularidade da consciência comum expressa na linguagem.

A consciência de si enquanto livre é o fator que permite compreender a história como o lugar da objetividade desta consciência. A história, tal como a concebe Hegel, é o autodesenvolvimento do espírito no mundo com a tarefa de conhecer a si mesmo enquanto espírito livre, ou seja, é o desenrolar do espírito universal no tempo histórico com a *finalidade* de atingir o mais alto grau da liberdade humana. O espírito universal é, em Hegel, a própria razão, provida de vontade, cuja determinação fundamental é aquilo que conhecemos com o nome de *liberdade*. Desse modo, a história pode ser caracterizada como a odisséia da liberdade na finitude histórica. A história é compreendida, pelo filósofo da

241 “Os espaços de tempo que transcorreram para os povos, antes da história escrita, nós os figuremos como séculos ou milênios, e ainda que hajam estado repletos de revoluções, de migrações, das mais violentas transformações, carecem de história objetiva, porque não têm história subjetiva, narração histórica. E não que a historiografia tenha decaído nesses espaços de tempo casualmente, senão que não a temos porque não pode existir. Só no Estado existem, com a consciência das leis, fatos claros e, com estes, uma consciência clara dos fatos que dá ao homem a capacidade e necessidade de conservá-los.” *FH*, p. 137.

242 *Ibid*, p. 138.

história, como *progresso* da liberdade humana em vista de uma perfectibilidade mundana do espírito.²⁴³

Aquele estado reivindicado pelo ideal artístico, o heróico, aparece ao contrário do estado histórico, como um mundo desprovido de liberdade, ou melhor, tal liberdade é pensada por Hegel como aparecendo apenas de modo indeterminado enquanto *autonomia individual*. Nas sociedades dos povos sem história, o homem não tem consciência de sua liberdade, portanto, não tem consciência de si enquanto homem dotado de querer. Nestes povos os homens não se sabem como sujeitos históricos, mas, ao contrário, tais homens se encontram tão próximos à natureza que os acontecimentos e feitos são atribuídos a algo que não a eles. Nestes povos sem história a realidade do mundo é expressa de maneira fantástica, intimamente relacionada com o mítico, sendo o homem apenas passivo. Tal explicação fantástica do mundo abarca desde as mais ínfimas coisas até as mais complexas. A este respeito, recorro mais uma vez a Heródoto: ao questionar sobre a ausência de brisa e a cheia do rio Nilo ele se refere à explicação dada com “menos fundamento científico”, que é a de que tal fenômeno ocorre porque o rio Nilo “Flui a partir do Oceanos, e o Oceanos flui em volta da terra inteira”.²⁴⁴ Heródoto reconhece logo em seguida que a representação de tal fenômeno “está envolta em fábulas obscuras”, pois ele desconhece qualquer rio com este nome e conjectura “que Homero ou algum outro poeta mais antigo inventou esse nome e o introduziu em sua poesia”.²⁴⁵ É interessante perceber que o próprio Heródoto ressalta a diferença, com ressalvas, entre a concepção prosaica (no sentido aqui explicitado da perspectiva hegeliana) – conotado pela palavra “científico” – e a concepção poética originária do mundo. De um lado, a “fábula obscura com menos fundamento científico” recorre, aqui em Heródoto, justamente a uma explicação mítica, cuja natureza e seus fenômenos é concebido como expressão do divino. De outro lado, a concepção “científica” busca uma explicação menos fantástica e mais prosaica, mesmo que posteriormente estas mesmas explicações sejam refutadas por Heródoto. Em meio a vários relatos, um deles, por exemplo, diz que as enchentes que acontecem no Nilo são causadas pelos ventos que sopram do Noroeste. Vemos aqui, portanto, uma explicação do fenômeno menos fantástica e mais próxima da concepção prosaica.

243 Cf. Ibid, pp. 59 et seq.

244 Heródoto, op. cit., II, v. 21

245 Ibid, II, v. 23.

A não-liberdade dessa explicação mítico-poética está fundamentalmente relacionada com o grau de “apego” do homem à natureza e, inversamente, o desenvolvimento da liberdade está intimamente relacionado com o “desapego” daquele à natureza. Assim, a liberdade histórica surge quando aquilo que é humano no homem sobressai em relação àquilo que é natural. Então a humanidade do homem, a liberdade, se mostra para ele.²⁴⁶ Este aparecer da liberdade é a própria consciência de si enquanto livre, em outras palavras, é a consciência subjetiva de si. Para Hegel a história surge quando surge a consciência moral, pois “só a consciência moral é histórica”.²⁴⁷ Ser moral é reconhecer o homem como medida da realidade circundante, ou seja, é ter consciência de que é o próprio homem aquele que se dá as suas normas. É, portanto, a atividade do homem que produz a história, e nesta medida ela é o palco da consciência de si da liberdade. Esta consciência do homem de sua liberdade surge inicialmente na sua forma embrionária, pois como se trata de pensar a totalidade, vários fatores determinantes estão em estreita relação com o desenvolvimento da consciência moral: a religião, a arte, enfim, todas as esferas que constituem a vida de um povo no interior do *Estado*. Quanto mais se desenvolve a vida do Estado, mais cresce a consciência moral, igualmente, quanto mais a consciência moral se desenvolve, mais desenvolvido e determinado aparece o Estado. Ter consciência de si enquanto livre é *saber-se* e, igualmente, ser *sabido* como livre. Somente na vida dos Estados este mútuo reconhecimento pode ser levado a cabo, pois as leis – o universalmente legítimo e válido em seu interior – traduzem precisamente o grau de moralidade de um povo. No mundo oriental, conforme Hegel, a consciência de si se encontra ainda pouco determinada, por isso apenas um é livre, pois a indeterminidade da liberdade se denuncia pela ausência de leis universais e “o déspota põe por obra, suas ocorrências, inclusive as boas, porém não como lei, mas como arbitrariedade”.²⁴⁸ A humanidade caminha, segundo

246 “Com freqüência se descreveu o despontar da manhã, a aparição da luz e ascensão do sol em toda a sua majestade. Tais descrições haverão de acentuar o encantamento, a estupefação e o esquecimento infinito de si mesmo na claridade. Mas quando o sol leva já algum tempo ascendendo pelo céu, o assombro se modera e a vista se ver constrangida a dirigir sua atenção sobre a natureza e sobre si mesma. Então vê sua própria claridade, ascende à consciência de si mesma, vence a primeira inatividade do assombro admirativo, para passar ao feito, à criação. E ao chegar a tarde haverá terminado de construir um edifício, um sol interior, o sol de sua consciência, produzido por seu trabalho; e há de estimar esse sol mais que ao sol exterior e haverá conseguido em seu edifício estar com o espírito na relação em que esteve no princípio com o sol exterior, ou melhor dito, em uma relação livre já que este segundo objeto é seu próprio espírito”. *FH*, p. 202.

247 Cf. *FH*, p. 215., cf., tb., Arantes, op. cit, p. 189.

248 *HF I*, p. 93.

Hegel, para um *progresso* da consciência moral, da consciência de si enquanto livre, que é expressa nas leis. Assim, quanto mais o homem tem consciência de sua liberdade tanto mais ele *universaliza* a liberdade na esfera da *lei*. Desta maneira é que no oriente, segundo Hegel, apenas um é livre, no mundo grego, apenas alguns são livres e somente no mundo germânico todos os homens são igualmente livres.²⁴⁹

Vemos assim na Grécia clássica uma consciência moral e um Estado *menos desenvolvido* do que a consciência moral e o Estado modernos. A moralidade grega é traduzida em virtude, ou melhor, em *areté*, na qual a objetividade do Estado subsume imediatamente a individualidade, aquela moralidade objetiva explicitada no primeiro capítulo. A consciência moral de um povo, como dito, abrange todas as esferas da vida deste e em vista disso é que a *moralidade* grega se apresenta como uma *moralidade bela*, ou seja, uma moralidade *imediatamente* subsumida na objetividade. A consciência de si do povo grego, no qual apenas alguns são livres, se manifesta também, na experiência artística, na suprema arte deste povo, a escultura. Nesta, o caráter excludente também está presente. A perfeição dos corpos na escultura grega se mostra como excludente na medida que apenas os corpos atléticos e simétricos entram na configuração do belo. Neste sentido, essa não diz universalmente da humanidade, pois a humanidade é composta de corpos atléticos, mas também de corpos franzinos, gorduchos, não atléticos, etc. A moralidade moderna, da qual tratarei de modo mais pormenorizado adiante, ao contrário, é apreendida enquanto *subjetividade infinita*, no qual *todos* os homens são igualmente livres, mediada universalmente pela *particularidade* no todo orgânico ético do Estado. É exatamente porque essa consciência de si é *mais* universal na experiência moderna que esta é *mais livre*, portanto, *mais desenvolvida*.

3 História e Liberdade

A partir do que foi dito, surge uma questão muito pertinente para melhor elucidar o histórico em Hegel: Então, a história é a história do auto-conhecimento da subjetividade enquanto livre? Mesmo depois de toda a explicação sobre a história, ainda sim, pode parecer muito vazio dizer apenas que ela se apresenta como o lugar do

249 Cf. *FH*, pp. 131 et seq.

desenvolvimento imanente da subjetividade. Ora, realmente, esta é uma visão unilateral, pois afirmar que a história é o cenário para o desenvolvimento da consciência de si no interior do Estado é dizer que a história é o lugar no qual a particularidade subjetiva aparece como a determinação mais fundamental do histórico. Igualmente unilateral se mostraria uma exposição que pretendesse mostrar apenas as conexões exteriores entre a particularidade e a universalidade, ou ainda, uma exposição que apenas justapusesse a tomada de si da consciência subjetiva e o Estado enquanto o universalmente válido. Sabemos que o conceito hegeliano se autoproduz, “único pressuposto global do sistema”²⁵⁰, e se desenvolve no mundo, produzindo assim em cada época uma *determinação* fundamental. Deste modo o filósofo da história apreende, depois que o pássaro de Minerva levanta vôo, a racionalidade do mundo e pode compreender, a partir do seu presente, que a determinação fundamental do conceito no espírito do povo grego, por exemplo, se manifesta *artisticamente*. Dito de outro modo, na Grécia o artístico perpassa toda a vida efetiva daquele povo, desde a mais simples atividade do espírito até a mais desenvolvida, desde a maneira de se portar do cidadão na assembléia até a constituição e isto apenas o sabe o filósofo da história. A autoprodução e o autodesenvolvimento do espírito universal é a automanifestação mesma da Idéia no mundo. A “encarnação” do espírito universal no negativo de si é a exteriorização (*Entäusserung*) da Idéia no *espírito* de um determinado povo. O conceito de espírito universal mediado pelo espírito do povo “permite estreitar a relação” entre a particularidade e a universalidade, ou seja, “entre o povo e o Estado, (a ponto de haver, às vezes, uma tendência à identidade entre ambos), pois o ‘espírito do povo’ é a consciência que o povo tem da sua constituição política, enquanto ela “penetra e perpassa todas as relações desse povo, os costumes e a consciência dos indivíduos”; é nessa consciência e no sentimento do seu direito que, diz Hegel, não só reside a liberdade subjetiva de um povo mas a própria realidade efetiva da constituição do Estado”.²⁵¹ De um lado, a totalidade da vida grega está em direta consonância com a liberdade individual, de outro, a liberdade dos indivíduos apenas se torna efetiva posta universalmente que é, de

250 *FD*, O Estado. “[A] tese (...) de que a razão tem em si o poder da sua autorealização, e que a ‘apresentação’ (*Darstellung*) enciclopédica visa justificar, é aqui [na Filosofia do Direito] aplicada à Idéia do Estado, e, ulteriormente à História mundial”. Apresentação de Marcos Muller, p. 8.

251 Cf. *Ibid*, p. 17.

modo *mediato*, conforme Hegel, pelo Estado.²⁵²

Esta estreita relação entre o espírito de um povo e o Estado é a mesma relação efetuada por Hegel no âmbito da filosofia da história, entre o espírito do povo e o espírito universal. Um determinado povo só é efetivamente livre no interior do Estado, na medida que as particularidades individuais são postas em relação com o universal, pois as liberdades individuais apartadas do todo permaneceriam apenas uma liberdade abstrata e a relação do particular com o universal é que faz com que as partes convirjam para a finalidade da totalidade. Do mesmo modo vemos o espírito do povo como mediação na relação com o espírito universal. Ou seja, o povo que se apresenta como *parte* da história universal é justamente aquele no qual a liberdade está em, por assim dizer, imanente consonância com a *finalidade* do espírito universal. Contudo, esta finalidade não é atingida no começo, mas ao contrário, para se alcançar o *telos* é necessário um trabalho paciente de milênios. A história começa, para Hegel, com o povo Persa. Mas trata-se apenas do começo, pois a determinação fundamental do espírito universal é se auto-conceber como atividade e auto-desenvolvimento – categorias que conotam uma idéia de *progresso* – com a finalidade de autoconhecimento de si da liberdade em seu mais alto grau.²⁵³ A partir do que foi dito, pode-se inferir que as relações da vida prosaica se desenvolvem até atingir em uma determinada época seu mais alto grau. Tanto a história como as relações prosaicas que aparecem com o surgimento daquela, caminham progressivamente para um desenvolvimento que é, como foi visto, desenvolvimento da *consciência de si* como livre, expressa no Estado.

Na Grécia, por exemplo, a história da humanidade se apresenta ainda na flor da idade²⁵⁴, uma juventude *bela* e escultural. Tal é assim porque a própria consciência de si como livre se encontra, como dito, em um estado da beleza, isto é, um estado *mediato*, ainda pouco desenvolvido. Portanto aí as relações do mundo prosaico aparecem da mesma forma dominadas pela beleza. As relações humanas em todas as esferas da efetividade da vida grega se manifestam desta maneira imediata exigida pelo conceito do belo. Vertendo o olhar para o mais alto grau de desenvolvimento da história, ou seja, da consciência de si

252 Não retomo aqui esta discussão sobre a experiência artística grega da liberdade, já realizada de modo pormenorizado no Primeiro Capítulo.

253 Cf. *FH*, pp. 75 et seq.

254 Hegel também recorre às idades do homem para dividir a história, tarefa feita primeiramente por Herder na sua Filosofia da História.

enquanto livre – que é o lugar do presente a partir do qual o próprio Hegel olha para a experiência grega – e, desse modo, também das relações prosaicas, nos deparamos com a vida moderna. Aqui, conforme Hegel, o estado do mundo prosaico se mostra, na totalidade da vida moderna, *mediado*, ou seja, as relações da prosa do mundo não aparecem mais, como na Grécia, de forma imediata, mas ao contrário toda a efetividade se manifesta mediadamente. A liberdade em tal formação aparece mais desenvolvida e determinada, pois aqui a consciência de si enquanto livre não é mais aquela de apenas parte dos homens (como os senhores gregos), mas sim, de todos os homens. Esta consciência não se põe de modo imediato (como na experiência grega), mas mediado pela *particularidade* que emerge na *sociedade civil burguesa*.

Trata-se, na modernidade, das relações prosaicas que exigem a forma mediada do conceito.²⁵⁵ A prosa, assim, também aparece aqui mais desenvolvida e determinada e atingiu, também na modernidade, o seu fim, com a superação do *entendimento* levada a efeito pelo *conceito*. O trabalho árduo do autodesenvolvimento do conceito, desde Anaxágoras até Hegel, mostra esta atividade mesma do conceito em apreender-se a si mesmo. Dito de outra maneira, a forma de compreensão e apreensão da realidade mediante a prosa do conceito atinge na modernidade o seu ápice, do mesmo modo que atinge o ápice a objetividade mesma da experiência e consciência da liberdade. Todas as formas de apreensão da realidade anteriores – historiográfica, do entendimento filosófico e da própria concepção poética – são deste modo, subsumidas na filosofia especulativa assim como as formas anteriores e parciais da consciência de si como livre o são no estado moderno.²⁵⁶

3.1 Processo e duração

Diferentemente do mundo prosaico, no estado universal do mundo heróico da autonomia individual – enquanto estado exigido pelo ideal de arte –, portanto, no estado sem história, a relação dos povos com o tempo é inteiramente distinta daquela da história, cuja determinação central é o progredir do espírito na consciência da sua liberdade. Aqui

255 Cf. *FD*, A Sociedade Civil, Adendo § 251 - Griesheim, IV, 618-620.

256 “Até aqui chegou o Espírito do Mundo, cada fase tem encontrado sua forma própria no verdadeiro sistema da filosofia: nada se perdeu, todos os princípios se conservaram, enquanto que a última filosofia é a totalidade das formas. Esta idéia concreta é o resultado dos esforços do espírito ao largo de quase dois mil e quinhentos anos do mais sério dos trabalhos, objetivar-se a si mesmo, chegar a conhecer-se”. *HF*. III, p. 513.

não há *progresso*, não há desenvolvimento.²⁵⁷ A história não existe para tais povos, pois não há relação com o passado, tudo se mostra como um eterno presente. Nos povos com história, ao contrário, o passado diz do desenvolvimento do presente, pois o espírito do povo concebe a liberdade do presente como um progresso mediado pelo passado. No primeiro caso – e isto está em estreita relação com o “apego” de tais povos com a natureza – todos os aspectos da vida efetiva dos homens aparecem como costume e hábito, ou seja, o homem não se *sabe* enquanto essencialmente *espírito*. Desse modo, o presente se apresenta como uma “extensão estática” do passado. Explico: “as relações sociais” nos povos a históricos estão intimamente ligadas à natureza. Assim vemos, por exemplo, entre os indianos, a sociedade se dividir em castas, as quais são determinadas pelo *nascimento*. A liberdade humana, portanto, aparece sob a *determinação da natureza*; os que nascem nas castas superiores governam os das castas inferiores. Aqui os papéis estão, conforme Hegel, pré-determinados e o indivíduo não pode ascender de uma casta a outra e por isso, assim como foi no passado o é também no presente e será *sempre*. Deste modo o tempo é intuitivamente apreendido como *duração*. Aqui, salta aos olhos a diferença, portanto, entre *tempo histórico* e *duração*. A duração aparece, para Hegel, como dissonante com relação ao espírito concebido enquanto atividade e autodesenvolvimento e se aproxima mais dos aspectos naturais. Assim como nas sociedades sem história, na natureza o processo é de circularidade: da semente desenvolve a árvore que, por sua vez, produz os frutos que novamente semeiam uma “nova” árvore. Desse modo, o processo aparece como sempre o mesmo. Nas sociedades a-históricas o tempo se mostra também como circular. Por exemplo, o homem que nasce numa família de caçadores será caçador, do mesmo modo que o seu filho e o filho dos seus filhos e assim sucessivamente. Em sociedades tradicionais os indivíduos se encontram submetidos a papéis fixos e estáticos. É claro que como estamos falando do homem e, portanto, do espírito, é importante manter as devidas ressalvas, pois sempre há a possibilidade da *negação* no mundo do espírito.

O que *dura* é, segundo Hegel, aquilo que permanece sem vida, pois a verdadeira vivacidade se manifesta na *contradição*; a vida é *negação*. Todavia, o que é vivo não pode permanecer na mera *negatividade*, mas ao contrário, necessita da sua autopositivação. “Somente pela superação de tal negação em si mesma”, nos diz Hegel, “a vida se torna, por

257 Arantes, op. cit., pp. 202 et seq.

consequente afirmativa. Passar por este processo de contraposição, de contradição e solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece apenas afirmativo (fixo, sem contradição), é e permanece sem vida. A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição”.²⁵⁸ A uma primeira vista poderia se indagar: como aquilo que dura e permanece pode ter menos vivacidade do que aquilo que morre e perece? O perdurável não aponta para uma formação social estável e auto-suficiente? A china e a Índia – que são excluídas por Hegel da história universal – duram até nossos dias, diferentemente do povo *histórico* Persa, que teve sua vida num determinado tempo e cujo princípio *caducou* em vista de um princípio superior e mais determinado. “Os Persas são” segundo Hegel, “o primeiro povo histórico, a Pérsia é o primeiro império que desapareceu”.²⁵⁹ Parto aqui da análise de Paulo Arantes sobre a *Prosa da História*, no seu belíssimo livro a *Ordem do Tempo*. Nos diz ele: “uma das primeiras tarefas da compreensão especulativa da História consiste justamente em inverter a direção dessa tendência natural de privilegiar o durável às custas do perecível; invertendo essa tendência, a especulação mostrará a pertinência teórica da oposição entre História e não História”.²⁶⁰

A história concebida enquanto *processo* é que permite elucidar a frase anteriormente mencionada: o que dura é aquilo que permanece sem vida. Ora, mas o processo da história não tem nenhum caráter *duradouro*? Pode-se dizer, com Hegel, que sim. Essa afirmação é compreendida em Hegel na medida que a apreensão do durável é pensada em vista da totalidade, pois aquilo que dura tem que ser apreendido como resultado do processo histórico que progride para uma “perfectibilidade” da liberdade humana, visto que “[...] também o mais perfeito dura, não só o universal sem vida, inorgânico, mas também o outro universal, o concreto em si, o gênero, a lei, a idéia, o espírito. Pois devemos decidir se algo é o processo total ou apenas um momento do processo”.²⁶¹ Mas do que se trata aqui é de compreender a duração em contraposição à história, de compreendê-

258 Estética I, p. 12.

259 Citação feita por Arantes, op. cit., p. 207.

260 Idíbd.

261 Hegel, *ECF* II, Adendo § 258.

la enquanto um *tempo* sem *tempo-processual*. Após aquela inversão sugerida por Arantes fica fácil compreender a diferença da duração, tempo relacionado aos povos sem história, do caráter ao mesmo tempo *perecível* e *progressivo*, isto é, *dialético*, do processo histórico.

Para o entendimento, o caráter perecível dos momentos históricos é incompreensível, pois este separa os momentos do seu todo. Assim o negativo, que se apresenta no processo histórico, as flores inocentes pisadas e as ruínas de Cartago ou de Roma, traduz-se para o entendimento em *Trauerspiel*. “[...] transformar o desenrolar da História em *Trauerspiel*, eis a obra de uma analítica da finitude”.²⁶² O apego do entendimento às ruínas não permite apreender a história como o lugar da mediação, da negatividade, pois tal compreensão abstrai o processo e não apreende na interioridade deste o trabalho da Idéia para uma autossuperação na positividade. A compreensão especulativa da história compreende a tristeza do entendimento diante da ruína, mas reconhece que é o apego desinteressado por aquilo que perece que permite apreender na finitude histórica o infinito do conceito, pois o que perece é o finito. É preciso, então, não permanecer na finitude. Todavia é necessário apreender naquilo que pereceu o seu momento de verdade ou aquilo que, com o progredir do espírito, *dura*. Trata-se, então, de apreender *conceitualmente a história* e entender que aquilo que morre, morre para dar lugar a um princípio superior e mais determinado. A morte aparece como mediação para uma “vivificação” do espírito. Assim o tempo histórico, diferentemente da duração, pretende levar a sério o trabalho do negativo, pois o negativo aparece como meio para o auto-desenvolvimento da liberdade humana e cada ruína histórica contribuiu para a finalidade da razão. A ruína, aquilo que está morto, recebe uma nova significação na filosofia especulativa e o trabalho do conceito, mediado pelo negativo, subsume o morto numa nova e mais rica vida. É neste sentido que Arantes chama a atenção para reler esta passagem da *Fenomenologia*: “a morte, se assim quisermos chamar essa irrealidade, é a coisa mais temível, e o que exige maior força é guardar, com toda firmeza, o que está morto”.²⁶³

A partir do que foi dito é compreensível o porque do Hegel da maturidade combater com toda a sua força e paixão aqueles que pretendiam restaurar na modernidade um ideal de greicidade. A nostalgia suscitada diante da liberdade imediata grega aparece,

262 Arantes, op. cit., p. 209.

263 Citação feita por Arantes, *ibid*, p. 210.

igualmente, para Hegel, como a tristeza estampada nos olhos do viajante que mira as ruínas do império romano. A liberdade grega só foi possível na experiência daquele povo e uma restauração da liberdade imediata, caso fosse possível, seria contrária à liberdade mais determinada da época moderna. E como Hegel não pensa a liberdade grega senão como a determinação da totalidade da experiência daquele povo, uma restauração da liberdade imediata grega, um ideal de grecidade teria que levar em conta que tal restauração traria não só aquilo que é verdadeiro (e mesmo o verdadeiro daquela experiência aparece superado pelo verdadeiro superior da experiência moderna), mas também aquilo que era, na própria realidade grega, falso.²⁶⁴ Deste modo, aparece como impensável para Hegel uma sociedade na qual a liberdade se encontra mais determinada sentir nostalgia por uma liberdade menos determinada ou, dito de outro modo, é inconcebível uma sociedade na qual *todos* os homens são livres sentir nostalgia por uma sociedade na qual apenas *alguns* são livres, ainda quando esta tenha a forma da beleza, que não é superior, contudo, àquela do pensamento.

4. A emergência da particularidade

Ora, a modernidade leva a cabo o paciente trabalho de milênios do conceito. O presente de Hegel faz jus ao silogismo do conceito, na medida que a liberdade aparece para ele como a verdade de todo processo histórico. “A criação da sociedade civil”, nos diz Hegel, “pertence, de resto ao mundo moderno, que, pela primeira vez, fez justiça a todas as determinações da Idéia”.²⁶⁵ A inversão, aqui feita, da exposição de Hegel na Filosofia do Direito, na qual ele apresenta primeiro as determinações do Estado para depois expor o “tribunal do mundo”, a história universal, em nada compromete a compreensão do estado do mundo prosaico, pois a história universal, mediada pelo conceito, julga cada Estado individual e apresenta a modernidade como realização mesma da idéia de Estado. O surgimento, na modernidade, como dito, da categoria da *particularidade*, a sociedade burguesa, como mediação entre a família e o Estado é aquilo que permite a Hegel dizer que a modernidade “fez justiça a Idéia”. O princípio da particularidade está ausente de todo

264 Cf. *FH*, p. 459.

265 *FD*, A Sociedade Civil, Adendo § 182.

Estado histórico anterior à modernidade e quando esta aparece se apresenta enquanto dissolutora da eticidade do Estado. É por isso que, em tais Estados, a particularidade é repelida e punida com violência, pois esta ameaça a estabilidade do todo. Sócrates foi punido por esse motivo.²⁶⁶ Na modernidade, por se tratar de relações prosaicas mais desenvolvidas, os “particulares livres” recebem seu direito e legitimação à existência no interior do Estado. A subjetividade infinita surgida com o cristianismo é levada a cabo na efetividade pelos Estados modernos.

No plano estritamente histórico, já na sociedade feudal, baseada ainda na servidão, surge uma nova classe de trabalhadores que destoa do modo predominante de relação feudal. São pequenos comerciantes que se instalam ao redor dos castelos, nos *burgos*, para vender suas mercadorias. Vemos, desse modo, já em germe, aquilo que a modernidade leva a termo. Com o surgimento da burguesia, aquela subjetividade infinita cristã no âmbito espiritual-religioso, para a qual todos os homens são igualmente livres perante Deus, é traduzida, na sociedade civil, da mesma maneira, porém com uma maior precisão: todo homem é livre na sociedade civil enquanto possui “liberdade do trabalho”. A liberdade real, nos diz Hegel, “compreende a liberdade da propriedade e a liberdade da pessoa. [...] ademais a liberdade do trabalho, que se permita ao homem empregar suas forças como queira e o livre acesso a todos os cargos públicos”.²⁶⁷ O homem aparece, então, como proprietário e desse modo “Hegel percebe claramente que a estrutura jurídica da sociedade civil burguesa está intrinsecamente ligada à esfera de mercado, ao dizer que a ‘universalidade da liberdade’ está aí presente ‘só abstratamente, portanto como direito da propriedade’”.²⁶⁸

A sociedade civil é o palco do choque entre as subjetividades no âmbito da luta pela satisfação das carências humanas. Nos Estados pré-modernos esta esfera foi relegada a segundo plano. Na experiência grega, por exemplo, a esfera das carências é afastada da vida política, relegada a uma parcela da população desprovida de liberdade e, portanto, de direitos políticos – os escravos e pequenos comerciantes estrangeiros, os *metecos*. Nos Estados prosaicos da modernidade, ao contrário, a esfera das carências aparece inserida no direito político, ou melhor, é condição *sine qua non* da consolidação concreta e mais

266 Cf. Ibid § 185.

267 FH, p. 693.

268 Apresentação do tradutor, Marcos Muller, da FD, A Sociedade Civil, p. 8.

desenvolvida do Estado, pois esta surge como mediação entre as individualidades particulares e as leis políticas do Estado. As vontades individuais, a luta egoísta pela satisfação das carências, a liberdade subjetiva, não está, na sociedade moderna, apenas justaposta de modo exterior à esfera da liberdade do Estado, mas em uma unidade que se dá de forma imanente, pois as liberdades subjetivas somente podem objetivar-se por meio e *no* Estado. A concepção jusnaturalista moderna da unidade imediata das particularidades individuais – por meio do contrato – com o todo ético político permanece, para Hegel, nesta esfera da sociedade civil burguesa e não se eleva desta à *substancialidade* ética do Estado que ele justamente busca expor racionalmente na filosofia do direito, que como filosofia especulativa justamente supera aquela justaposição do entendimento prosaico levado a efeito na filosofia do contrato.²⁶⁹ Deteremo-nos então, a seguir, na sociedade civil burguesa, pois através desta determinação da vida prosaica moderna nos é permitido desvendar o “problema da liberdade” nesta sociedade.

4.1 Trabalho e conceito

Retomemos agora o que foi mencionado anteriormente sobre a determinação do trabalho enquanto *trabalho livre* nos estados do mundo prosaico da vida moderna para juntamente com isto retomar, podendo agora explicitá-la, a afirmação anteriormente feita sobre o ponto de partida da filosofia de Hegel (portanto determinante de sua relação com o mundo grego) na sua experiência presente, experiência pensada como mais desenvolvida porque mais livre. Neste momento podemos dizer que a leitura de Hegel da economia política foi decisiva para a construção de seu sistema filosófico²⁷⁰. Como não se trata de investigar tal influência da economia política na gênese da filosofia hegeliana, pois isto escaparia à finalidade deste trabalho, limitar-me-ei a apontar a plausibilidade desta influência como central na sua compreensão *especulativa da história* e, portanto, que a

269 Cf. *FD*, O Estado, § 258.

270 Lukács, a partir de Marx, enfatiza a importância desta leitura na própria base da concepção sistemática hegeliana. O autor húngaro, contudo, polemiza com Hegel na sua concepção da substancialidade estatal. Tratar desta crítica lucácsiana a Hegel extrapolaria absolutamente os propósitos de um trabalho dissertativo cujo tema é a oposição entre estado universal do mundo heróico e estado prosaico em Hegel. Para esta leitura de Lukács sobre a influência da economia política clássica na obra de maturidade de Hegel, Cf. Introdução a uma Estética Marxista, Sobre a Categoria da Particularidade, pp. 51 ss. Cf também *Ontologia do Ser Social*, A falsa e a verdadeira ontologia de Hegel, tr. br. Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1979, pp. 23 et seq.

relação entre o trabalho emancipado da sociedade civil burguesa com o trabalho do espírito universal efetuado na história não é mera coincidência.

Hegel pensa a história universal, como dito, como o lugar do trabalho paciente do conceito para atingir seu fim. A história como palco das paixões e ações humanas não está entregue ao acaso, mas ao contrário estas ações e paixões estão necessariamente ligadas a uma razão operante na história, razão esta que põe o negativo de si, mas que ao mesmo tempo não permanece neste negativo, pois o trabalho do conceito exige sempre a subsunção do negativo. Vejamos: os homens estão imersos na história com suas paixões e particularidades. Tais particularidades, contudo, aparecem apenas como o negativo do conceito e desse modo, Hegel pensa as paixões humanas como *meio* para o trabalho do conceito atingir a sua finalidade. O fim dos homens é o próprio fim do espírito universal, pois o que à primeira vista pode parecer dissociado e separado, sob a ótica da especulação se mostra como sendo um e o mesmo. Para tanto é preciso, segundo Hegel, olhar racionalmente para a história para que ela “olhe” racionalmente para o homem, pois “o pensamento só produz pensamento”. Vemos, assim, os grandes homens da história perseguirem fins particulares. Nestes, os fins particulares não são *apenas* fins particulares, mas são, antes, *fins* da própria *razão* operante. Para o entendimento tais fins particulares, a paixão e a satisfação dos indivíduos históricos, aparecem como *meros fins particulares* que apenas foram empreendidos para fama e honra *próprias*. Assim tais homens são vistos como inescrupulosos, ou seres amorais, pois que para alcançar o seu fim e interesse passam por cima dos fins e interesses de outros. Contudo, para o filósofo da história, o *fim particular dos indivíduos históricos* é a própria *finalidade da razão*, pois estes *heróis* aparecem como a encarnação mesma do universal, da substância da razão. Estes grandes homens fazem do seu fim, mesmo sem o saber, o fim mesmo da idéia. Dito de outro modo, tais homens foram os que mais *compreenderam* a sua *época* e desse modo eles surgem, para Hegel, como a síntese do *espírito de seu povo*, como aqueles que assimilaram em si o universal de sua época.²⁷¹

Aqui impõe-se a comparação destes grandes homens históricos com os heróis daquele estado universal configurado pela poesia. Em ambos aparece a unidade entre o *substancial* e a *individualidade*. Todavia, a diferença entre o *herói poético* e o *herói*

271 Cf. *FH*, pp. 90 et seq.

histórico está em que no primeiro a *autonomia individual* e *somente ela* determina e caracteriza sua ação, pois este não se encontra em um Estado constituído, com leis e instituições, portanto sua ação não entra em colisão com o que é constituído em si e para si, mas, ao contrário, ele mesmo é aquele que constitui leis e funda Estados. Nos *heróis históricos* a *liberdade individual* possui um raio menor de decisão, pois estes vivem no seio de um Estado, com instituições universalmente válidas e se ele pretende agir apenas tendo como guia a sua autonomia individual este correria o risco de ser denominado mais como um déspota ou ditador e não como um indivíduo histórico. Tais indivíduos históricos são aqueles que conseguem sintetizar a experiência da eticidade da qual eles emergem, fazer do *fim de um povo* ou de uma época o seu próprio *fim particular*, sendo estes indivíduos seguidos e respeitados por todos na medida em que *expressam* como deles uma *vontade* que é a própria substância da eticidade. O que os determina como heróis não é a sua *liberdade subjetiva*, mas antes “a finalidade executada que constitui seu efeito sobre a efetividade inventada, independente por si do indivíduo, a partir do objeto da história”.²⁷² Nas ações e paixões dos “pequenos homens” a razão igualmente opera e transforma as pequenas ações destes homens no *fim mesmo da razão*. Este trabalho de transformação efetuado pela razão é o que conhecemos como o *ardil da razão*.²⁷³ O trabalho do conceito se efetua igualmente em povos inteiros, naquilo que Hegel denomina de *espírito do povo*. O trabalho do espírito visa não a fins particulares, mas a um fim universal, o da consciência de si do espírito enquanto livre. Assim, povos inteiros desapareceram para que o espírito atingisse a sua meta, pois tais povos não expressavam a *verdade* do conceito, mas apenas um *momento* desta verdade. O conceito não fixa morada nestas formações particulares, mas ao contrário, estas estavam fadadas a dar lugar a formações cada vez mais livres e mais universais. Desse modo, o conceito se retira ileso das ruínas para instalar sua morada (provisória) numa formação mais rica e determinada.²⁷⁴

Se analisamos a categoria mais central da moderna sociedade civil, a da particularidade, determinada pela *emancipação universal do trabalho* e buscarmos pensá-la em relação com a Filosofia da história de Hegel, veremos aparecer – e nisso sigo uma indicação da leitura de Lucáks – o próprio *trabalho* como *categoria ontológica* como

272 *Estética* IV, p. 38.

273 Cf. *FH*, p. 97, cf. tb., *ECFI*, § 209.

274 Cf. *FH*, pp. 72 et seq.

modelo da ação *finalista* que se apresenta naquela estrutura teleológica a partir da qual Hegel analisa a história.²⁷⁵ Vejamos: o trabalho é o que permite ao homem sair do momento da *fruição* do objeto. Na fruição o homem não se objetiva, pois o objeto da fruição desaparece imediatamente e assim aquele que frui permanece em si mesmo. A vontade que impulsiona o homem à fruição permanece em si, é uma vontade ainda meramente primária pois, por não permitir que o objeto subsista, ela desta forma não se objetiva, por meio de uma atividade, num objeto que *dura* e não se torna uma vontade para si. Aqui, portanto, nem subsiste objeto nem tampouco sujeito. A vontade não aparece assim como vontade livre, pois se perde na multiplicidade dos querer e, portanto, está condicionada não por si mesma, mas pelo exterior. Somente quando a vontade se objetiva é que ela se torna em si e para si. É no trabalho que o homem objetiva sua vontade, pois o objeto adquire o direito de subsistir e o homem se dá um fim diferente do mero fruir imediato da vontade em si. O trabalho surge então como o termo médio entre a subjetividade que quer a todo custo satisfazer a sua carência imediata e o fim. O homem se distancia da animalidade e por meio de sua própria atividade se aproxima do espiritual em si mesmo. A vontade, desse modo, por meio do trabalho, se objetiva, pois o fim alcançado na natureza transformada é a própria *vontade do homem objetivada*. Por meio do trabalho o homem transforma não somente o objeto, mas a si mesmo. A vontade põe um *fim* que é o seu e desse modo ela se refere somente a si mesma, ou seja, é a vontade que se quer a si mesma, aquilo que Hegel chama de vontade livre.²⁷⁶ O trabalho, ao distanciar o homem da vontade imediata, da mera fruição e satisfação imediata das carências, ao mesmo tempo possibilita ao homem uma nova apreensão da natureza, a sua humanização ou, na linguagem hegeliana, o trabalho permite a constituição da objetividade do objeto.

A vontade livre, possibilitada pelo trabalho, pertence aos povos históricos, pois é a partir desta relação com a objetividade do objeto que o homem concebe as coisas através das relações de causa e efeito, separando e relacionando umas com as outras, o que Hegel concebe como a atividade própria do entendimento e que, justamente, ele denomina

275 “Hegel foi o primeiro pensador importante do período situado na passagem do século XVII para o XIX que não apenas incorporou à própria filosofia da história os resultados da economia clássica inglesa, de Stuart, até Smith e Ricardo, mas que também acolheu na própria dialética – como partes orgânicas – as objetividades e as conexões que essa economia havia descoberto”. Lukács, *Ontologia do Ser Social*, p. 23.

276 Hegel, *Princípios da Filosofia do Direito*, tr. port. Orlando Vitorino, Guimarães Editores, Lisboa, §§ 26 et seq. Utilizo a tradução de Marcos Lutz Muller para a Terceira Parte, A Eticidade, A Sociedade Civil e o Estado.

como prosa. A história surge, como dito, juntamente com a prosa e esta se apresenta como uma concepção prática do mundo, uma apreensão do objeto conforme a fins.²⁷⁷ É esta nova concepção e apreensão do objeto que permite ao homem sair da a-historicidade à qual corresponde o estado universal do mundo heróico e emergir para uma consciência histórica. É o trabalho a *atividade* que faz essa mediação para a história e a prosa, pois a relação com a natureza, que nos povos sem história era de mera fruição, se modifica e o homem começa a não mais depender exclusivamente da naturalidade da natureza, mas ao contrário, depende agora, fundamentalmente de sua própria atividade e assim da sua própria espiritualidade.²⁷⁸ É certo que o trabalho do conceito é um trabalho paciente. Nas primeiras sociedades históricas a dependência à natureza ainda era grande. Mas no decorrer da atividade do espírito esta dependência diminui até finalmente tornar-se irrisória. Com a progressiva espiritualização do mundo, efetuada pelo trabalho da humanidade, o homem se torna senhor de si mesmo e se distancia mais e mais das determinações naturais e cria um mundo fundamentalmente humano, isto é, livre.

É o trabalho emancipado da sociedade civil burguesa que apresenta, conforme Hegel, a mais ampla liberação do homem em relação à natureza, ou o “ocultamento das carências meramente naturais” pelas espirituais, na medida que a satisfação das carências se refere essencialmente aos meios e atividades humanos, ou seja, nesta experiência social é por *meio do trabalho* que o homem se põe em relação com os outros homens e deste modo supre suas carências, carências estas que são igualmente produzidas pelo homem. O afastamento do homem em relação às determinações da natureza atinge assim, na modernidade, o seu ápice. Neste momento da liberdade do homem, ele não se refere mais a algo exterior a ele, mas se refere somente a si, pois tanto as carências como os meios de satisfação das mesmas são construídos e satisfeitos socialmente.²⁷⁹ É o trabalho, pensado positivamente por Hegel, que, desse modo, emancipa o homem.

A progressiva especialização do trabalho, o desenvolvimento de meios técnicos e da ciência, permitem o surgimento de uma sociedade civil baseada numa divisão universal do trabalho. Tal divisão do trabalho cria um vínculo de interdependência universal entre os homens, na medida que para a satisfação das carências eles agora têm

277 Cf. *ECF I*, Adendo § 205, cf. tb., Arantes, op. cit., pp. 272 et seq.

278 Cf. Arantes, op. cit., pp. 272 et seq.

279 Cf. *FD*, A Sociedade Civil, § 194 et seq.

que estar necessariamente em relação um com os outros. Aqui, na sociedade civil burguesa, esta relação aparece como “dependência omnilateral”, pois ela se manifesta entre homens igualmente proprietários, ou seja, entre iguais que se reconhecem enquanto são (formalmente) livres. Esta interdependência universal entre os homens para a satisfação das carências é vista por Hegel como condição para as relações universais livres entre os homens no interior do Estado, pois é a partir desta relação do indivíduo com o todo e do todo com o indivíduo em sua particularidade, que já na esfera da satisfação das carências os homens criam algo universalmente válido, pois a *particularidade*, não é mais só apenas algo que diz respeito exclusivamente ao indivíduo (como representa a filosofia do jusnaturalismo moderno), não é *apenas* um assunto egoísta, mas por estar em relação necessária com o todo é, já mesmo nessa esfera não-política, diretamente social e, portanto, relacionada com interesses universais. Esta dependência omnilateral indica justamente que mesmo nesta esfera limitada já se encontra, na experiência moderna, uma determinação universal da liberdade. Esta interdependência entre os homens cria, assim, para Hegel, a partir da satisfação egoísta das carências um *fim* que não é somente particular, mas que se torna universal, pois a multiplicação infinita das carências e, igualmente, dos meios particulares para a satisfação destas, faz com que a sociedade produza uma “riqueza universal”. É nesta riqueza que cada homem tem “a possibilidade de [...] participar pela sua formação e pela sua habilidade, a fim de estar assegurado de sua subsistência, – assim como esse rendimento mediado pelo seu trabalho conserva e aumenta a riqueza universal”.²⁸⁰

A sociedade moderna é, em função desta interdependência universal e do seu afastamento em relação à natureza, a primeira sociedade na história dos povos que produz uma superabundância de *meios* para a *satisfação universal* das carências. Ela também é a primeira sociedade na qual as carências são essencialmente produzidas pelo homem, ou seja, o homem depende somente de si. O *trabalho profissional*, isto é, o trabalho livre universal, como meio para o suprimento das carências e, conseqüentemente, para a ampliação da riqueza social é um fator que depende essencialmente da *escolha* do indivíduo. Melhor dito, concorrem com isso o estamento ao qual ele pertence, pois nesta escolha “têm influência as disposições naturais, o nascimento e as circunstâncias, mas a

280 Ibid, § 189.

determinação última e essencial reside na *opinião subjetiva* e no *arbítrio particular*”.²⁸¹

Hegel vê com isso um avanço da liberdade na medida que nos Estados pré-modernos a possibilidade do indivíduo depender essencialmente de si estava demasiadamente reduzida. No oriente hinduísta, por exemplo, o que determina é o aspecto natural do nascimento e, exemplifica Hegel, na *República* de Platão “a repartição dos indivíduos em estamentos está entregue aos governantes”.²⁸² É desse modo que a particularidade subjetiva aparece na modernidade, para Hegel, com todo seu direito à existência, pois a sociedade civil burguesa é a primeira na história na qual aquele princípio da subjetividade no lugar de surgir como momento dissolutor e hostil nos Estados, aparece ao contrário como necessário, na medida que “o reconhecimento e o direito de que aquilo que na sociedade civil e no Estado é necessário pela razão simultaneamente aconteça *pela mediação do arbítrio* é uma determinação mais precisa daquilo que, nomeadamente na representação geral, se chama *liberdade*”.²⁸³

Assim, Hegel pensa a emergência do trabalho livre, as relações mercantis entre indivíduos de forma positiva. Nesta esfera dos particulares livres, contudo, “o elemento ético está perdido nos seus extremos e a unidade imediata da família desagregou-se numa multiplicidade. A realidade é, aqui, exterioridade, dissolução do conceito, subsistências própria dos momentos sendo-aí tornados livres. Ao mesmo tempo que a particularidade e a universalidade na sociedade civil se dissociaram, estão ambas, contudo, reciprocamente ligadas e condicionadas”.²⁸⁴ Esta “perda do elemento ético” liga-se, deste modo, à própria natureza particular da esfera da sociedade civil, esfera que mesmo tendendo à universalização gera por si mesma, dado este caráter particular, um âmbito de desigualdades e miséria, de ruína concreta da liberdade que deste modo exige a correção da instância propriamente universal, o Estado. A superabundância que permite a emergência da particularidade, aquela que torna o homem moderno menos dependente da natureza é ao mesmo tempo a mesma que permite o acúmulo de riqueza nas mãos de uns poucos. Ora, o que determina a desigualdade social, para Hegel, é o capital, a educação para o trabalho, a

281 Ibid, § 206, grifo nosso.

282 Idibd.

283 Idibd.

284 Ibid, § 184.

habilidade, que por sua vez são condicionados pela riqueza particular.²⁸⁵ Estes fatores determinam para ele a classe à qual cada indivíduo vai pertencer. Como esta esfera é o lugar da livre luta entre subjetividades, pois é por *meio* de seus *fins particulares* que esta interdependência é dada, uns ficam mais ricos e outros ficam mais pobres, pois ao mesmo tempo em que todo o corpo social produz uma superabundância de mercadorias, suficientes, a rigor, para suprir a necessidade da totalidade da sociedade, ela igualmente produz a miséria, devido ao acúmulo indiscriminado na mão de alguns. Para que tal desigualdade seja amenizada é necessária a intervenção do Estado, pois se este se exime, a esfera da particularidade deixada a si própria se destruiria, pois aqui vale inteiramente a luta de todos contra todos apresentada na filosofia de Hobbes.²⁸⁶ O Estado é constituído pela mediação da particularidade. A transição da esfera da sociedade civil ao Estado é dada pela polícia e pelas corporações, pois só por meio do estamento e, por conseguinte, da corporação, é que o indivíduo da sociedade civil burguesa tem direitos políticos e se constitui como cidadão livre de um Estado livre. A corporação é a presença imanente do Estado no interior da esfera da luta entre particulares, que assim a eleva à esfera da universalidade, que supera a desigualdade gerada naquela esfera, garantindo através de seus mecanismos mediadores, a liberdade concreta do cidadão no Estado. Este movimento mediador eleva o particularismo da sociedade civil à esfera da eticidade concreta, na qual o indivíduo da sociedade civil *se sabe* assim enquanto livre no seio de uma totalidade livre, pois os seus direitos são preservados, assegurados pelo Estado. É esse “meio termo” que de um lado preserva a liberdade no seio mesmo da sociedade civil burguesa, garantindo assim aos particulares livres o seu direito de lutar pelos seus próprios interesses e, de outro lado, tais particulares livres aparecem inseridos num todo ético no qual “*querem* ativar o universal através do seu discernimento, da sua *vontade*”.²⁸⁷ Aquilo que se apresenta na sociedade civil como universal, ou seja, a transformação das lutas individuais para o suprimento das carências na universalidade da interdependência entre os homens, pertence à esfera mesma mercantil, da sociedade civil, sendo o universal aí ativado pela lutas dos interesses particulares de modo inconsciente.²⁸⁸ Por meio da corporação ocorre o contrário,

285 Cf. Ibid, § 200.

286 Cf. Ibid, § 251 et seq.

287 Idibd.

288 Cf. Ibid, § 251.

pois o indivíduo *quer e se sabe* atuante na ativação do universal e este elemento da consciência de si enquanto partícipe de um todo ético, maior que os interesses particulares, é aquilo que permite ao indivíduo, segundo Hegel, alçar-se para além da sociedade civil burguesa, “além de si ao Estado”.²⁸⁹

4.2 Particularidade e prosa

Como visto, é esta categoria da particularidade, exigida pelo desenvolvimento do espírito, o distintivo da realidade efetiva da sociedade moderna. Ora, na Grécia, como dito, essa categoria estava ausente da efetividade daquele povo, pois a unidade entre a família e o Estado apresentava-se de maneira imediata. O que determinava o indivíduo enquanto cidadão do Estado era o seu nascimento no seio de uma família ateniense, na qual sua liberdade estava condicionada imediatamente pela instância estatal, ou seja, o cidadão só era livre no interior *deste* Estado ateniense. Na modernidade, ao contrário, o indivíduo se sabe enquanto subjetividade infinita e antes de ser determinado pelo aspecto natural da família ou da aptidão natural ele é fundamentalmente *homem* “[...] e vale, portanto, porque é homem, e não porque seja judeu, católico, protestante, alemão, italiano, etc. Essa consciência, para a qual é o pensamento que vale, é de uma importância infinita [...]”.²⁹⁰ A pessoa mesmo *escolhe* sua profissão, seu testamento e, conseqüentemente, a corporação através da qual ele vai participar conscientemente da vida universal do Estado. Somente por meio da corporação é que o *indivíduo* da família adquire seu status de *cidadão*. Desse modo é que além do indivíduo ser cidadão ele também permanece sendo o portador dos seus interesses particulares e “somente pelo fato de que ambos momentos subsistem no seu vigor é que o Estado pode ser encarado como um Estado articulado e verdadeiramente organizado”.²⁹¹

Esta esfera da particularidade que aparece enquanto esfera da economia na modernidade, como visto na discussão sobre o trabalho, é que permite a Hegel pensar a história como palco das paixões e interesses humanos mediados pelo o universal da razão. Do mesmo modo que os interesses particulares na esfera da sociedade civil burguesa

289 Cf. Ibid, § 256.

290 Ibid, § 209.

291 Ibid, Adendo § 260.

convergem para o interesse e *fim* comum no interior do Estado; igualmente as ações e feitos individuais, na história universal, convergem para o fim da perfectibilidade do espírito enquanto livre. É deste modo que esta categoria da particularidade permite ao filósofo da história e ao pensador da Filosofia do Direito ver a história mundial e a sociedade civil burguesa não somente como o cenário do engalfinhamento entre particulares ou como a tristeza do viajante diante das ruínas de Cartago, mas ao contrário, o permite ver a particularidade apenas como um momento necessário para a efetividade concreta do universal.

O estado do mundo autenticamente poético (*echt poetisch Weltzustand*), diferentemente do mundo prosaico, não apresenta nele mesmo a particularidade, pois, como dito, toda gama de relações, paixões e destinos humanos se mostra como duração, sem processo, e é deste modo que a poesia vindica tal estado para a sua configuração. Como se trata na arte de apresentar imediatamente a unidade do particular e do universal, é necessário que esta configure uma experiência destituída de particularidade, uma experiência na qual o Estado, com suas instituições mediadoras, não se encontra na efetividade da vida de um povo. É necessário que em tal povo a liberdade se mostre de maneira imediata subsumida no substancial ético e a autonomia individual seja a própria objetividade ética na qual a individualidade do herói é livre apenas enquanto é esta objetividade. Como vimos no primeiro capítulo, é na vida prosaica grega que tal consciência e tal estado artístico se mostra, para Hegel, na efetividade histórica, pois o conceito de arte encontrou neste povo a sua morada. Neste Estado a liberdade individual está unida imediatamente ao ético, ou seja, por isso se apresenta como uma liberdade objetiva, pois o cidadão é Atenas. A compreensão e apreensão da realidade deste povo aparecem, segundo Hegel, de forma artística, pois o ético, a justiça e todas as esferas da vida ateniense se apresentam na forma de *imagem*.²⁹²

A imediatidade da experiência da *liberdade* grega é, desta maneira, a imediatidade que determina a experiência histórica daquele povo com a sua liberdade e

292 Cf. *Estética* I e IV, pp. 86 e 50, respectivamente. “Enquanto a inteligência produz essa unidade do universal e do particular, do interior e do exterior, da representação e da intuição, e dessa maneira restabelece a totalidade presente nesta última, como uma totalidade confirmada, no entanto a atividade representativa se implementa em si mesma, na medida em que é imaginação produtora. Essa constitui o [princípio] formal da arte; porque a arte expõe o verdadeiramente universal ou a idéia na forma do ser-aí sensível, da imagem”. *ECF* III Adendo § 456.

com isso, determina a própria possibilidade da consciência absoluta desta liberdade enquanto consciência também imediata. É por isso que a realidade histórica grega, da qual a arte clássica é a *expressão* verdadeira, sendo realidade da liberdade sem mediação e sem lugar para a emergência da particularidade, só podia ser apresentada em sua verdade artisticamente. Como Hegel olha, como foi dito, esta experiência grega *a partir* da liberdade moderna, ele a pensa como momento apenas indeterminado e abstrato da experiência da liberdade. Este olhar só é possível dada a determinação, pela aparição da particularidade, da própria experiência da liberdade moderna, mediada e, portanto, mais determinada. Esta experiência mediada exige, para *apresentá-la*, para *expressá-la* em sua verdade, a forma do pensamento capaz de apreender este movimento da mediação, forma que é incompatível com o modo imediato da apresentação artística.

Trata-se, para Hegel, deste modo, da deficiência da arte mesma, enquanto momento *racional* apenas intuitivo, em apreender a realidade na forma do pensamento. Esta, de acordo com seu conceito, deve apresentar as paixões, ações e feitos humanos de forma *imagética*. A emergência da vida prosaica surge, portanto, como dito, necessariamente com uma nova forma de compreensão e apreensão do mundo, a prosa. A prosa é a concepção do entendimento que por primeiro pretende dar conta da emergência da particularidade no processo histórico, elevando-a à universalidade. Conforme Hegel, contudo, tal empreendimento não obtém sucesso, pois o entendimento permanece *fixado* nas ruínas históricas, na esfera da *luta* de todos contra todos da sociedade civil burguesa, isto é, permanece fixado na separação própria à particularidade, sem elevar-se verdadeiramente ao universal. É deste modo que somente a filosofia especulativa, que reconhece este trabalho separador do entendimento como necessário, mas que o supera no conceito, pode verdadeiramente dar conta, de maneira dialética, da vida do mundo prosaico.

Considerações finais

No Romantismo, o caráter literário de todo apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece em si fonte de todo o dever-ser e – como conseqüência necessária – reconhece-se como o único material digno de sua realização. A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada.

Lukács, *Teoria do romance*

A proposta de pesquisa desta dissertação, tal como apresentada no decorrer da Introdução e dos três capítulos, está calcada na contraposição entre os dois estados universais do mundo, o estado heróico e o prosaico, compreendendo assim a contraposição entre as formas artística e filosófica de exposição do absoluto e suas respectivas efetividades (*Wirklichkeit*) históricas: a experiência grega e a moderna. Desse modo, não tratei de maneira pormenorizada da forma artística na experiência prosaica do mundo moderno, mundo cuja verdadeira consciência engendrada, para Hegel, é a filosófica. Tampouco me detive no aspecto da forma filosófica na experiência grega, pois não se tratava de discutir pormenorizadamente a Grécia para o Hegel maduro, mas de sua leitura estética, tomada enquanto *filosofia* da arte. Guardei esse momento da conclusão, no qual o espaço do aspecto subjetivo de uma pesquisa pode ser melhor acolhido, para tratar justamente, ainda que não de maneira exaustiva, do estatuto da arte na modernidade. A principal questão que me proponho então a tentar responder aqui, a partir de Hegel, é a antiga e sempre retornada questão sobre o estatuto da arte na sociedade moderna, desdobrada resumidamente a partir de duas perguntas: 1) se, para Hegel, a moderna sociedade prosaica engendra (e é engendrada por) uma consciência filosófica coincidente com a sua efetividade, então a experiência artística, que encontra no seio do povo grego a efetiva acolhida, não mais está *presente* na modernidade? 2) Se a arte, para Hegel, é a apresentação do conteúdo universal, do absoluto, na forma sensível, então a experiência moderna permanece fornecendo, tal como na Grécia, um conteúdo supremo para a

realização artística ou o conteúdo da modernidade é demasiado desenvolvido e determinado para ser apreendido e apresentado em sua *verdade* pela arte? É claro que aqui retomo indicações que se encontram bastante presentes ao longo do trabalho, apenas para pensá-las de modo mais pontual.

As respostas que serão intentadas aqui, antes de terem a pretensão de serem respostas no sentido pleno da palavra, são indagações e uma abertura para uma pesquisa posterior. Quando Hegel afirma que a arte não mais supre os anseios e as aspirações da moderna sociedade prosaica, o que parece que está sendo dito é que a experiência artística, enquanto apresentação do absoluto, não é mais capaz de apreender as determinações e relações mediadas, em sua totalidade, do mundo moderno. Mas o que de fato isso quer dizer? Ora, como Hegel concebe a história universal enquanto desenvolvimento racional, cada formação histórica engendra (e é engendrada por) uma forma que apreende e verdadeiramente expressa a efetividade (*Wirklichkeit*). De fato, para o filósofo alemão, a arte aparece na Grécia da *pólis* como a forma que verdadeiramente apresenta a totalidade daquele povo, pois esta totalidade da experiência é expressa *imediatamente* pela consciência artística. O absoluto, que a arte tem como fim mostrar, surge na Grécia em unidade imediata com o sensível. Então surge a pergunta: mas na Grécia não havia filosofia? Se a filosofia, portanto, já existia, e esta é para Hegel a forma suprema de apreensão da realidade, então não seria ela a forma mais apropriada de apreender e expressar já a verdade daquele povo?

É certo que a forma filosófica é superior à forma artística, contudo, como Hegel pensa a história universal como o próprio desenvolvimento imanente do pensamento que tem como fim a liberdade plena do espírito e a crescente independência com relação a matéria sensível, a filosofia não poderia, entre os gregos, efetivamente ser a forma que melhor expressa a realidade daquela experiência. A liberdade ali aparece, como busquei mostrar no Primeiro Capítulo, ainda na sua forma embrionária, em unidade imediata com o sensível. Esta unidade do universal com o sensível-natural, própria da experiência grega, abrange inclusive o pensamento filosófico desta formação histórica, pois a explicação racional do mundo, o princípio único constituidor da realidade, portanto o universal, permanecia em unidade com a natureza sensível. Somente com Sócrates, que já surge na experiência da *pólis* como dissolutor do princípio artístico, a filosofia tem o seu nascimento

propriamente dito. O princípio da subjetividade, o momento da mediação, seja do ponto de vista da reflexão seja do ponto de vista da experiência histórica, não surge ainda entre os gregos, ou melhor dizendo, a subjetividade surge, mas enquanto momento dissolutor da efetividade (*Wirklichkeit*) grega, da experiência bela.

Mas isso significa dizer que Sócrates não expressa, mais do que a arte de Fídias, a verdade efetiva do espírito do povo grego? Se nós pensarmos com Hegel que a verdade da liberdade do povo grego, da *pólis* ateniense, se apresentava na unidade imediata entre espírito e natureza, ou se preferirmos, no plano político, entre cidadão e Estado, a *objetividade* política, religiosa, moral, etc é o que caracteriza o lugar da época clássica como sendo o autêntico lugar da arte. A filosofia, então, antes de se mostrar como a forma mais adequada de expressar e corroborar com aquela verdade, aparece fundamentalmente enquanto afirmação da dissolução dessa objetividade grega – que do ponto de vista hegeliano da totalidade histórica é apenas um momento de verdade a ser superado – justamente porque comporta em seu centro a consolidação do princípio da *subjetividade*. É por uma insuficiência do desenvolvimento da liberdade grega, deste modo, que a forma de expressão que lhe é adequada é também a menos desenvolvida forma de exposição do espírito, a arte. Assim, o desenvolvimento do princípio da subjetividade, princípio este que é o fundamento, no âmbito artístico, do conteúdo e da forma de arte romântica – como busquei mostrar no Segundo Capítulo – será também o desenvolvimento, a determinação da própria liberdade do espírito, que carrega consigo a necessidade de formas mais determinadas e desenvolvidas de expressão que a arte, ou seja, a religião e a filosofia.

Como o princípio da subjetividade dissolve a experiência *objetiva* da *pólis* ateniense, engendrando uma nova formação histórica, da mesma maneira, a arte clássica, e aqui do ponto de vista estritamente estético, cede lugar para a interioridade da arte romântica, com a mediação do cômico e do satírico. É importante salientar que uma formação histórica produz e é produzida por uma nova forma, que se apresenta inicialmente na sua forma germinal, mas que o desenvolvimento histórico e a progressão da determinação do princípio que a funda desvelam a sua verdade. Assim, se o cristianismo funda, para Hegel, um novo momento histórico, a consciência que é capaz de apreender e expressar a verdade do princípio cristão não é mais a arte, mas a religião. Ora, o princípio cristão é justamente o aprofundamento, ou melhor, uma maior determinação e

desenvolvimento daquele princípio da subjetividade iniciado por Sócrates. Se, para Hegel, naquele momento histórico da experiência grega a subjetividade, na sua forma ainda pouco determinada, já aparece como dissolutora da experiência e consciência belas da *pólis*, então na vida cristã mais desenvolvida, a moderna religião protestante, na qual a subjetividade alcança sua verdade, a arte definitivamente não é mais eficaz para apresentar verdadeiramente o absoluto tal como este se apresenta à consciência prosaica.

Na Grécia, como foi dito no Primeiro Capítulo, a arte fornece a matéria (*Stoff*) e o conteúdo da experiência artística da *pólis* ateniense. Homero e Hesíodo, ao re-significar o conteúdo recebido dos orientais, fornecem aos artistas da *pólis* o conteúdo para a arte clássica. Na arte romântica, ao contrário, o conteúdo e a matéria da arte é fornecido pela religião cristã. Temos, portanto, de um lado a verdade da arte expressa na experiência do povo grego, na medida que a própria arte é fornecedora do conteúdo da experiência artística ideal, assim como o princípio da beleza, que a funda, abarca a totalidade da experiência desse povo. Por outro lado, no momento histórico da arte romântica, é a religião que fornece e produz o conteúdo utilizado pela arte, ou seja, a arte funda-se não a partir dela mesma, como na Grécia, mas a partir de uma outra forma, mais determinada, a religiosa.

Desse modo, pode se dizer, com Hegel, que a consciência e a forma artística está subordinada à forma e a consciência religiosa, ou seja, que a arte romântica se refere a outro e não a ela mesma, portanto, nesse sentido, a arte deixa de ser autônoma, tal como na experiência grega, para se tornar heterônoma²⁹³. Do ponto de vista filosófico de Hegel, a arte deixa de ser uma *consciência* necessária (*Notwendig*) para se apresentar enquanto contingente. A necessidade que a arte clássica possuía enquanto a consciência *verdadeira* para apreensão e apresentação do *verdadeiro*, como a *única* forma capaz de autenticamente expressar a totalidade da efetividade grega, é modificada, toma-se agora sob seu aspecto contingente, pois as efetividades históricas, palco da configuração da arte romântica, engendram (e são engendradas) inicialmente, pela consciência da forma religiosa e por fim da forma filosófica. A arte, todavia, ocupa uma posição privilegiada no sistema hegeliano, no espírito absoluto, e a realidade cristã com “[...] este novo conteúdo (*Gehalt*) abarca em si mesmo a tarefa de se fazer *belo*, então permanece para ele, todavia, a beleza, no sentido até agora visto, como algo subordinado e ele se torna beleza *espiritual* do interior em si e para

293 Pensemos aqui no conceito de liberdade dado por Hegel que livre é aquele que se refere a si mesmo.

si enquanto a subjetividade espiritual em si mesma infinita”.²⁹⁴ Dois pontos, portanto, são centrais para compreendermos o que busco salientar: a) Que a forma da beleza romântica apresenta-se sob o signo da contingência, se pensada enquanto expressão imediata da totalidade, pois o princípio da subjetividade, que funda esta efetividade (*Wirklichkeit*) histórica pós-clássica está alicerçado, para além da beleza, na verdade interior do espírito, apresentando assim uma totalidade não mais acessível à exigência de exterioridade do belo; b) Mas ainda assim, a arte romântica, como forma do espírito absoluto, tem a tarefa de apresentar o absoluto.

Se a verdade do absoluto da experiência cristã não é adequada à apresentação artística, pois o Deus cristão em sua verdade e absolutidade é espírito, contudo – e aqui é onde a arte romântica é capaz de inicialmente encontrar a matéria (*Stoff*) para a sua realização –, o absoluto cristão tem o momento, posto pelo Deus que se sabe, do sensível, da ressurreição, da crucificação e da vida de Cristo. Este é o primeiro momento da forma de arte romântica, que Hegel chama de círculo religioso, momento no qual a arte mais se aproxima da apresentação *ideal* do absoluto. Todavia, mesmo aí, trata-se apenas de uma aproximação, pois a verdade do Deus cristão, como dito, não é o momento do sensível, das vicissitudes e contingências da vida corpórea, mas, ao contrário, é justamente o espírito propriamente dito. Mas a arte não tem a tarefa, para Hegel, de apresentar o absoluto? Tem. Porém, o absoluto como tal, a divindade plena de Deus, não é mais configurável, resta, portanto, para a arte romântica, pincelar em cores o amor materno de Maria por Jesus, a história dos primeiros cristãos, a vida, paixão e ressurreição de Cristo, etc, ou seja, justamente os aspectos finitos de Deus. Assim, se de um lado a arte romântica expõe o divino segundo os elementos da finitude, também para Hegel esta exposição significa a intervenção necessária (*Notwendig*) que a arte pode ter no âmbito da *particularização* do divino. Se de um lado parece correto afirmar o caráter supérfluo, ou contingente, da consciência artística em sua relação com a verdade religiosa e subjetiva, Hegel pensa também numa intervenção necessária da arte romântica no próprio conteúdo religioso.

Então é somente em “certa relação” – ou seja, num sentido particular e não mais absoluto – que este conteúdo necessita (*bedarf*) da arte, pois ela “[...] deve expor o divino nesta sua singularidade ligada à carência da natureza e do modo de aparecer (*Erscheinng*)

294 *Estética* II, p. 253.

finito”.²⁹⁵ Ora, tal necessidade da arte está em apresentar não o verdadeiro do absoluto, mas em tornar intuível o momento da finitude divina, que efetivamente apareceu, mas que a arte, no dizer de Hegel, “repete numa duração sempre renovada”.²⁹⁶ Ao invés da criação poética dos deuses, na qual o interior humano estava imediatamente unido com a exterioridade sensível, tal como acontecia entre os gregos, na arte romântica justamente o espírito se retrai da exterioridade sensível para a interioridade (*Innigkeit*) enquanto tal. Ora, dizer isso é dizer concretamente que a exterioridade sensível não tem valor *absoluto*, senão apenas valor *relativo* na sua relação com o *interior* humano. O mundo com as suas relações objetivas e substanciais está separado da interioridade humana, pois do que se trata especificamente na arte romântica é do conteúdo e forma interiores. Na Grécia, ao contrário, a interioridade (*Innerlichkeit*) coincide imediatamente com a vida exterior do homem, o homem grego, com seus anseios e aspirações interiores, é o Estado belo grego, constituído a partir da exteriorização da ação do cidadão, assim como seus deuses são a manifestação sensível das potências éticas.

É justamente a separação do interior e do exterior, o recolhimento do espírito em si mesmo, que possibilita, para Hegel, a autonomia formal (*formell*) da interioridade que se afasta do que é exterior e sensível. Assim como vemos, na arte romântica, a autonomia formal e o retraimento crescente da interioridade e seu afastamento em relação ao exterior, igualmente vemos a contingência da exterioridade, nas suas múltiplas imbricações, se tornar objeto artístico. Pois a infinitude subjetiva cristã possibilita precisamente focalizar como central a própria interioridade, fazendo com que todo sensível torne-se, enquanto expressão artística, manifestação da interioridade humana. Vemos, portanto, na arte romântica, a centralidade estar calcada na configuração do próprio homem, mas como tudo que existe é produto da criação e significação humanas, igualmente vemos a natureza, os objetos, a relação dos homens com tais objetos sendo configurados pela obra de arte romântica. O homem, a partir da interioridade, move sua mirada para todas as coisas e relações da vida e como a subjetividade aparece enquanto infinitude e segura de si, pois é fundamento de tudo que é, o homem pode inclusive configurar o feio, o horrendo, o trivial, enfim, o inessencial.

295 *Estética* II, p. 271.

296 *Idibd.*

As coisas mais elevadas podem aparecer, na forma de arte romântica, ao lado das coisas mais vis e condenáveis. É o mundo do particular que a arte romântica está pronta a configurar, ou seja, na medida que o absoluto nesse momento histórico se apresenta para a consciência fundamentalmente enquanto espírito, o momento mais propício e apreensível para a experiência artística é justamente o momento do particular. O espírito de Deus se faz realidade não imediatamente na exterioridade, mas no interior mesmo do homem, no espírito da comunidade, na certeza de que em todo homem habita a divindade de Deus. Contudo, manifestar a subjetividade absoluta é uma tarefa que a determinação sensível e exterior da arte não permite cumprir. Então, para a arte romântica, o que se torna configurável é precisamente o momento do sair de si, mesmo que esta saída seja verdadeiramente um retorno, da interioridade no mundo exterior, ou seja, aquilo que Hegel vai chamar de “mundo do particular”. Tal mundo do particular, todavia, não pode aparecer, tal como na arte clássica, em unidade imediata com o universal, mas já deve comportar e já comporta, um momento reflexivo mais determinado, no qual o particular, na forma de arte romântica, é trazido para o sentimento e ânimo interiores e assim retorna para a aparição enquanto apresentação destes.

Para melhor explicitar o problema da arte romântica e o mundo prosaico no qual esta se realiza de modo mais determinado, a meu ver, é necessário levar em conta uma afirmação feita por Hegel, que é retomada várias vezes no decorrer da exposição “da forma de arte romântica”, qual seja: que em toda parte, em maior ou menor grau, a arte romântica é da espécie do retrato²⁹⁷. Podemos, portanto, extrair de tal assertiva os vários momentos em que se desdobra a forma de arte romântica, pois no retrato: 1) o homem aparece como o objeto e a matéria (*Stoff*) por excelência; 2) o mundo do particular surge como o momento da verdade; 3) a natureza e os objetos em geral, mesmo que apareçam de maneira secundária, têm garantidos o seu lugar na representação (*Vorstellung*) artística; 4) O formar (*bilden*) torna-se central na apresentação artística romântica, na medida que o interior não se mostra mais *imediatamente* na corporeidade sensível mas, porque é justamente fundado no momento reflexivo, do voltar-se a si mesmo, determina a forma e o conteúdo artísticos como esforço formador a partir do sujeito. Assim, como o formar ocupa um maior espaço de jogo, surge uma autonomia da preocupação do artista com os aspectos “exteriores” da

297 Cf. *Estética II*, p. 331.

obra de arte, que agora devem responder às necessidades interiores de modo adequado, exigindo uma técnica mais avançada na composição das cores, a eliminação, no retrato, de traços e deformidades do corpo humano e assim por diante. A estes aspectos do formar acrescenta-se o aspecto formal (*formell*) da autonomia dos sujeitos românticos, seja do ponto de vista dos personagens no interior da obra de arte, seja na consideração hegeliana sobre a liberdade formal do artista romântico, no último momento da dissolução da forma de arte romântica no qual se apresenta o cômico e a ironia dos Schlegel, na sua relação negativa com a substancialidade do mundo moderno.

Quero retomar aqui uma aparente contradição entre o que afirmei ao longo deste trabalho e o elemento que agora trago à tona: no contexto da exposição sobre a forma de arte romântica Hegel afirma que o mundo da particularidade é aquele no qual a arte encontra o objeto específico para a sua aparição. Outra afirmativa hegeliana é aquela na qual a arte não é capaz de comportar o momento da particularidade, da mediação, na apreensão e apresentação do absoluto. Esta última, muito utilizada por mim para diferenciar a filosofia da forma artística. Assim, afirmei várias vezes que a arte não comporta o momento da particularidade. Em breves linhas tentarei esclarecer esta questão, que de modo geral já se encontra tematizada no decorrer da dissertação, mas cuja retomada é essencial no sentido de responder às questões elencadas no início desta conclusão. Ora, a arte, assim como a filosofia, tem a finalidade de expressar o absoluto, todavia a arte é capaz de apreender e apresentar este absoluto apenas quando este se determina na efetividade histórica enquanto unidade *imediata* com o aspecto natural-sensível. Se a *verdade* do espírito absoluto na experiência cristã é justamente a negação e superação do aspecto sensível do divino, a arte tem um grave problema em tal concepção de mundo, pois a unidade imediata entre absoluto e sensível que caracteriza a arte clássica, parece nesta experiência como um momento superado pelo espírito. Então se a totalidade do absoluto é, na concepção de mundo cristão, o espírito que nega e supera a particularidade, o que resta para a arte, que exige a unidade com o sensível, é o momento da particularidade do absoluto e não a apreensão e apresentação deste como totalidade.

A arte tem a finalidade de configurar uma totalidade fechada em si mesma, ou seja, de apresentar um mundo pleno de sentido no qual o absoluto esteja em unidade imediata com as relações e ações humanas e, contudo, na experiência histórica efetiva que

leva a cabo o princípio cristão, na sociedade moderna, a totalidade não mais se mostra na unidade imediata do absoluto com as ações e relações humanas. Ao contrário, na modernidade consolida-se justamente o momento da particularidade, momento que medeia a unidade do universal e da singularidade. Isso significa que a arte, que tem de dar conta da unidade imediata, não é capaz de mostrar as determinações particulares senão separadas da totalidade efetiva. Não se trata então simplesmente de que a arte seja incapaz de configurar a particularidade, senão de que quando ela o faz, isto se dá em prejuízo da totalidade efetiva, ou seja, ela o faz sem nenhum valor absoluto de verdade. Deste modo, ou bem ela apresenta imediatamente a totalidade efetiva e é incapaz de demorar-se na particularidade ou bem ela, como ocorre na arte romântica, partindo da particularidade não mais apresenta uma totalidade efetiva, senão no máximo uma totalidade formada, que já não possui valor absoluto de verdade. A arte moderna configura assim uma totalidade formada, que destoa da efetividade histórica, pois o presente prosaico, tornou-se bastante problemático e mediado para ser *verdadeiramente* apreendido e expressado artisticamente. Na arte romântica, há experiências históricas mais adequadas à consciência artística do que a sociedade moderna que leva a termo a prosa do mundo. Realidades históricas que apresentam em seu centro aquela liberdade imediata exigida pelo ideal artístico, liberdade alicerçada na subjetividade do herói (*Helden*), tal como ocorre no período da cavalaria. A obra inaugural do romanesco, *A Divina Comédia* de Dante, pensada por Hegel como a obra de arte de transição entre a cavalaria da Idade Média e a sociedade moderna, manifesta a liberdade imediata do herói e o mundo das relações prosaicas do mundo moderno. Mostra, pois, a autonomia do caráter centrado em si mesmo do herói cavalheiresco e apresenta a ação heróica justamente no mundo das relações prosaicas. Todavia, ela é a ridicularização e a troça do conteúdo do heroísmo da cavalaria, que não mais encontra lugar na seriedade das relações mediadamente constituídas, do direito e da lei do Estado. O romanesco denota, na modernidade, o começo do fim do romântico, tal como Aristófanes na experiência grega representa, para Hegel, o início do fim do clássico. Pode se dizer, a partir de Hegel, que a cavalaria, com sua visão de mundo e a liberdade imediata do herói (*Helden*), é a última experiência histórica adequada à configuração artística.

Com a superação da cavalaria medieval pelo mundo moderno, o princípio em que se ancora a obra de arte romântica, o mundo do particular, torna-se cada vez mais a

única configuração possível para a bela arte. A arte romântica alcança na modernidade seu ápice, pois temos a coincidência entre o mundo do particular que a arte está apta a configurar e a particularidade que inaugura o novo momento histórico – a sociedade civil burguesa calcada na liberdade da pessoa – momento este denominado pelo autor alemão de *Gegenwärtige prosaische Zustände*. O conteúdo particular apresentado pela arte romântica consolida-se efetivamente na moderna sociedade civil. Assim o encantamento de Hegel por Shakespeare, que configura artisticamente um mundo fechado em si mesmo, uma totalidade, está, a meu ver, alicerçado no virtuosismo do autor inglês em apresentar o principal aspecto que funda o mundo moderno, a saber: a *autonomia formal dos particulares individuais*. A descrição de Hegel da autonomia formal dos personagens shakespearianos, remete-nos precisamente à liberdade formal do sujeito na sociedade civil. Assim, para estes, como também para os proprietários que se embatem na esfera da sociedade civil, tudo e todos são meios para atingir seu fim individual, e sua liberdade formal está justamente no caráter não ético de sua ação. A autonomia formal, por exemplo, do *Macbeth* de Shakespeare está na firmeza do caráter que submete homens e coisas ao seu fim individual. Não há aí, portanto, nenhum fim substancial, o que o move não é nenhum *pathos* universal, mas ao contrário é precisamente a firmeza de caráter que elabora imediatamente um fim individual, cujo esforço para alcançá-lo passa pela ação não-ética do caráter agente. A totalidade apresentada por Shakespeare em suas obras, contudo, não é a totalidade efetiva do mundo moderno, mas uma totalidade formada, ou seja, a totalidade apresentada na obra de arte pelo dramaturgo inglês é uma totalidade que não está dada na realidade presente. O poeta inglês apresenta uma totalidade, não a totalidade mediada e efetiva do mundo moderno, mas ao contrário, uma totalidade *formada, criada* e apresentada *imediatamente*, pois a ação do caráter não é mediada por nenhum Estado com suas leis e instituições, mas é precisamente calcado apenas na autonomia do caráter particular.

É certo que, para Hegel, o formar, enquanto momento reflexivo, está em todo fazer poético de todas as épocas²⁹⁸, mas é na poesia da modernidade que a determinação do formar surge como constitutiva. Igualmente constitutiva da experiência artística moderna é

298 Diz-nos Hegel sobre a mediação do entendimento no fazer poético em geral: “constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum conteúdo (*Gehalt*) que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz”. *Estética* I, p. 283.

o formar do artista na sua relação com os aspectos “exteriores” da obra de arte, a técnica, consideravelmente mais avançada do que em qualquer outro período da experiência artística, a habilidade, talento e genialidade do artista. O desvencilhamento gradual, na arte romântica, de um conteúdo objetivo, de uma determinada visão de mundo, tal como acontecia entre os gregos e ainda, em menor grau, na cavalaria medieval, está diretamente associado, em Hegel, à crescente auto-referência da subjetividade a si mesma. Na sociedade civil as carências são produzidas cada vez mais especificamente pela opinião, este aspecto subjetivo que faz com o homem se retire da dependência da natureza, para se referir a si mesmo. Desse modo, as carências se ampliam ao infinito, pois não são mais carências exclusivamente atreladas às necessidades naturais, mas são fundamentalmente carências criadas pela representação. Como na modernidade, com a consolidação da sociedade civil burguesa, a liberdade formal (*formell*) do homem se amplia, na troca de mercadorias, nas direções que lhe aprouver, no fazer artístico, que também está situado na esfera da sociedade civil, igualmente o artista não se encontra preso a nenhum conteúdo imediatamente determinado.

O rompimento gradual da modernidade com a tradição, a centralidade do homem em si mesmo, a ampliação das fronteiras do mundo no sentido do conhecimento de culturas até então desconhecidas – pela primeira vez na história da humanidade é possível falar de uma história universal – parece ser justamente o que de fato proporciona ao artista moderno ser considerado por Hegel como uma *tabula rasa*. A nacionalidade de cada povo, com sua determinada visão de mundo, uma matéria (*Stoff*) e material (*Materiell*) específicos, no tocante à exposição, objeto e conteúdo determinados estão assim em oposição ao formar do artista moderno. Ora, podemos dizer com isso que o artista moderno se põe, a partir da nacionalidade da qual ele faz parte, em relações universais, transcendendo o princípio de isolamento dos Estados da tradição. Ele então não transcende a determinidade de forma e conteúdo da experiência moderna, pois ela é justamente um universal constituído com base nos diversos Estados nacionais.²⁹⁹ Isso precisamente se explicita no formar subjetivamente matérias estrangeiras aproximando-as à nacionalidade do artista. Vemos, assim, Goethe recolher do oriente temas para a sua configuração artística, do mesmo modo que se torna corrente no formar poético o uso de metáforas,

299 Cf. *FD*, §§ 341 et seq.

epigramas, etc. formas literárias muito próprias à arte oriental. A genialidade de Goethe, neste sentido, está em recolher tais matérias (*Stoffe*) e trazê-las para o seio da experiência alemã, tornando desse modo, em certa medida, a literatura numa espécie de unidade subjetiva e objetiva. Isto é possível justamente porque não se trata mais, simplesmente, de apropriar-se de algo exterior – uma matéria trazida do oriente – mas antes, porquê ela passa pelo crivo da subjetividade do artista e de suas determinações nacionais, de torná-las de algum modo unitárias *nele*, sujeito formador. Esta unidade é também acessível à recepção de qualquer homem situado nesta cultura possibilitada pela dialética dos Estados nacionais.

Para o artista moderno a matéria, a forma, o meio de exposição não são mais determinados objetivamente, mas tudo é passado pelo crivo da interioridade. A matéria (*Materie*) e a forma determinadas que prevalecia outrora na experiência artística, tal como o mármore e a escultura na arte grega ou a matéria pesada nas pirâmides egípcias, não mais demarcam com exatidão a experiência artística do tempo de Hegel. Assim como o sujeito da sociedade civil se dirige para onde lhe aprouver e, inclusive, se dirige para múltiplas direções, igualmente o artista se dirige para múltiplos materiais e configurações artísticas, pois o que prevalece aí é precisamente a habilidade, o gênio e o talento do artista. O talento e o gênio alcançam na modernidade também o seu momento pleno. O talento é, para Hegel, uma habilidade que une o aspecto inato e o aperfeiçoamento técnico do artista no configurar da obra de arte, pois como a arte aparece de maneira individualizada, na escultura, na pintura, na poesia, etc, o artista necessita do talento. Na modernidade, a autonomia do formar exige mais e mais talento e gênio, pois é preciso o esforço formador, que rompe determinações de conteúdo por natureza anti-artísticas, prosaicas. Mesmo em relação ao próprio artista, o mundo prosaico apresenta esta determinação do formar. Se a forma artística não pode prescindir do aspecto natural, que se caracteriza pela unidade do dom artístico com a experiência vivida pelo artista, não obstante este lado natural do gênio, é a formação (*Bildung*) que pode determinar a capacidade do autêntico artista em transformar suas impressões e vivências em bela arte.

Se o princípio da arte romântica é visto por Hegel como o momento de dissolução da arte clássica, ele localiza precisamente na arte moderna de seu tempo, no ápice do desenvolvimento das relações prosaicas, “o ponto no qual o romântico [...] faz

surgir efetiva e claramente esta dissolução como *dissolução*”.³⁰⁰ A arte moderna é, para Hegel, obra de arte que tem como fim apresentar o belo. Mas a apresentação da beleza na sua verdade absoluta, tal como ocorria entre os gregos, não pode mais ser o fim para a arte moderna. A relação se modifica, pois enquanto aquela mostrava a substancialidade divina e objetiva, a arte moderna faz aparecer, no grau mais avançado, a *interioridade* do artista. Então, é a subjetividade o momento determinante da forma de arte romântica como um todo e especificamente da arte moderna. Se a arte romântica configura o momento do particular, na arte moderna isto se torna mais e mais verdadeiro, pois a obra de arte, que não recebe mais nenhuma forma e conteúdo determinados, torna-se produto exclusivo da subjetividade, do talento, do gênio, da habilidade, etc. Tudo é perpassado pelo sentimento e ânimo do artista. Assim, a vida prosaica, o cotidiano, com suas relações e coisas que fazem parte da vida do homem comum, torna-se tema para a bela arte. Desde uma taça dourada de vinho em cima de um balcão sujo aos bustos de homens ilustres do presente de Hegel. A arte aí, portanto, não apresenta mais nenhum absoluto, não há divindade aparecendo imediatamente no sensível, mas o que há é a aparição da interioridade, que mostra, seja na pintura de uvas ou de diamantes, a determinação do formar, o voltar-se a si do homem, o separar-se da natureza, pois em tal pintura o que aparece, para Hegel, é a independência e felicidade do homem no interior da vida prosaica. Ou, se ainda quisermos falar de uma exposição do absoluto, o único que aí se apresenta é o próprio homem em sua subjetividade, que é apenas, como sabemos, um momento da verdade enquanto tal.

É interessante notar assim que a arte gradativamente vai se tornando mais e mais subjetiva, portanto o caráter objetivo que é próprio da arte vai perdendo terreno e assim a arte anuncia sua própria dissolução. Vemos Hegel elogiar diversas vezes autores como Goethe, Schiller e Shakespeare. Ora, o elogio de Hegel se dá por vários motivos e nas mais variadas obras desses autores, contudo, a meu ver, parece ser geralmente a genialidade *formadora* desses artistas em configurar uma totalidade fechada em si mesma em pleno mundo moderno. Isso significa que, de alguma forma, há ainda uma certa objetividade nas obras de tais autores. Há aspectos humanos universais que são aí apresentados e mesmo referências à objetividade social, mas somente a partir do ponto de vista subjetivo, ou seja, mesmo quando a objetividade aparece não o faz senão por meio da *mediação* subjetiva.

300 *Estética* II, p. 329.

Esta mediação do sujeito é justamente o que rompe o equilíbrio entre sujeito e objeto, porque no final, tudo se decide a partir deste sujeito formador. É por isso que há nas obras de arte modernas também uma preocupação em fazê-las inteligíveis, ou seja, porque o próprio artista já pressupõe esta mediação necessária que torne a sua interioridade reconhecível e universalizável. Quando a arte moderna se aprofunda cada vez mais na subjetividade do artista, vemos a efetiva dissolução da arte, porque precisamente Hegel localiza no humor subjetivo o momento no qual não é mais possível encontrar a objetividade, mas no qual o artista é o único centro e medida do conteúdo. Isto ele vê em Jean Paul, que na sua comédia mistura, do ponto de vista exclusivamente subjetivo, temas os mais díspares e tenta dar uma coesão a isso. Contudo seria preciso estar na cabeça do artista para vislumbrar essa junção. O que aparece aí, para Hegel, é um retorno modificado, porque a determinação é subjetiva, ao simbólico, pois o significado se encontra separado da forma na medida que a imagem apresentada não traz o seu significado, mas é exclusivamente a subjetividade do artista que ‘reúne’ e “alinha numa ordem estranha”³⁰¹ o conteúdo.

Com isso, acho que, além de fazer a crítica da arte moderna, Hegel “desenha” os aspectos internos da arte vindoura, que permanece vinculada ao mesmo princípio subjetivo da arte romântica. Contudo, na arte contemporânea, esta atinge seu ápice. Não sou nenhum especialista em arte, mas o que Hegel diz sobre Jean Paul que “as combinações muitas vezes mal são adivinháveis, que vieram de modo casual à mente do artista”³⁰², torna-se (quase) a regra geral, pois para entender uma obra de arte hoje em dia – penso em certas pinturas e instalações – é preciso uma nota explicativa, quando não da presença do próprio artista para dissecar o seu interior para o observador da obra.

Ora, ao cabo destas considerações finais, é possível entender em que sentido muito preciso, na perspectiva de Hegel, para além das configurações do Cristo e da sagrada família, a arte moderna tem a possibilidade ainda de apresentar, sob um ponto de vista necessariamente fragmentado, o próprio princípio do mundo moderno, a subjetividade. Ela é, entretanto, apenas capaz de mostrar este princípio, não de explicitá-lo em sua relação com a totalidade efetiva. É esta afinal, a razão pela qual ele escreve uma *Estética*. E que

301 Cf. *Estética* II, pp. 336-7.

302 *Estética* II, p. 337.

num mundo para o qual a imediata transparência da verdade – aquela que é mostrada pela arte – não é mais possível, é necessário que o esforço mediado e paciente do conceito venha em auxílio da reconstituição da totalidade.

Bibliografia

Obras de Hegel

- Hegel, G. W. F. *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- _____. *Cursos de Estética I*, tr. br. Marco Aurélio Werle, 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. *Cursos de Estética II*, tr. br. Marco Aurélio Werle, São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *Cursos de Estética III*, tr. br. Marco Aurélio Werle, São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. *Cursos de Estética, IV*, tr. br. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo, EDUSP, 2004.
- _____. *Escritos de Juventud*, tr. mex. Zoltan Szankai e José Maria Ripalda, Cidade do México, Fondo de Cultura Económico.
- _____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas I, A Ciência da Lógica*, tr. br. Paulo Meneses, Loyola, 1995.
- _____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas II, Filosofia da Natureza*, tr. br. José Nogueira Machado, São Paulo, Loyola, 1997.
- _____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas III, Filosofia do Espírito*, tr. br. Paulo Meneses, São Paulo, Loyola, 1995.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*, parte I, tr. br. Paulo Meneses, Petrópolis, Editora Vozes, 1992.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*, parte II, tr. br. Paulo Meneses e José Nogueira Machado, Petrópolis, Editora Vozes, 1993.
- _____. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, 4ª edição, tr. esp. José Gaos, Madri: Alianza Editorial.
- _____. *Lecciones sobre la Filosofía de la Religión*, 2, tr. esp. Ricardo Ferrara, Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- _____. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía I*, tr. mex. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª edição, 1985.
- _____. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía III*, tr. mex. Wenceslao Roces, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, Terceira Parte: Eticidade; Terceira Seção: O Estado, tr. br. Marcos Lutz Muller, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998.

_____. *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, A Sociedade Civil, tr. br. Marcos Lutz Müller, Textos Didáticos, IFCH/UNICAMP, São Paulo, 2000.

_____. *Princípios da Filosofia do Direito*, tr. port. Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores.

_____. *O Sistema da Vida Ética*, tr. port. Artur Morao, Lisboa, Edições 70, 1991.

_____. *Propedêutica filosófica*, tr. port. Artur Morao, Lisboa, Edições 70, 1989.

Bibliografia geral

Adorno, Theodor W. *Tres estudios sobre Hegel*, 3ª ed, Madrid, Taurus, 1981.

Adrados, Francisco Rodriguez. *Ilustracion y politica en la Grecia clasica*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

Arantes, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*, tr. br. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Hucitec/Polis, 2000.

Aristóteles. *Metafísica*, tr. br. Leonel Vallandro, Editora Globo, Porto Alegre, 1969.

_____. *Poética* in Os Pensadores, tr. br. Eudoro de Souza, 1ª ed., São Paulo, Editor: Victor Civita, 1973.

Bloch, Ernst. *Sujeto-Objeto, El pensamiento de Hegel*, tr. mex. Wenceslau Rocés, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bornheim, Gerd. *O que está vivo e o que está morto na Estética de Hegel*. In Arte e Pensamento, São Paulo, Companhia das Letras.

Bourgeois, Bernard. *O pensamento político de Hegel*, tr. Br. Paulo Neves da Silva, São Leopoldo, RS, Editora Unisinos.

Carpeaux, Otto Maria. *Literatura alemã*, São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

Coulanges, Fustel de. *A Cidade Antiga, Estudo sobre o Culto, o Direito, as Instituições da Grécia e de Roma*, tr. br. Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca, Ediouro.

Croce, Benedetto. *Vivo y lo muerto de la filosofia de Hegel*, tr. arg. Francisco Gonzales Rios, Buenos Aires, Ed. Iman, 1943.

- Desmond, William. *A study of Hegel's Aesthetic*. Art and the absolute. State University of New York Press, Albany, 1986.
- Dilthey, Wilhelm. *Hegel y el idealismo*, tr. mex. Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*, tr. br. Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- Ésquilo. *Orestéia*, tr. br. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- Fabri, Veronique e Viellard-Baron, Jean-Louis (Coordinateurs). *Esthétique de Hegel* in Journées d'études organisées par le Centre de Recherche et de documentation sur Hegel et Marx. Collection L'ouverture philosophique.
- Goethe, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*, tr. Br. Erlon José Pascoal, São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*, tr. br. Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- Habermas, Jürgen. *O Discurso filosófico da Modernidade*, tr. port. vários, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Hartmann, Nicolai. *A filosofia do idealismo Alemão*, tr. port. José Gonçalves Belo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*, tr. br. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1998;
- Heráclito, *Fragmentos contextualizados*, tr. br. Alexandre Costa, Rio de Janeiro, DIFEL, 2002;
- Herder, J. G. *Filosofia de la historia para la educacion de la humanidad*, tr. arg. Elsa Taberning, Buenos Aires: Editorial Nova Buenos Aires;
- Heródoto, *Historia*, tr. br. Mário da Gama Kury, 2ª edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- Hesíodo. *Teogonia*, tr. br. JAA Torrano, 2ª edição, São Paulo: Iluminuras.
- _____. *Os trabalhos e os dias*, tr. br. Mary de Camargo Lafer, São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Hölderlin, F. *Hipérion ou O eremita na Grécia*, tr. br. Erlon José Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria.

- _____. *Poemas*, tr. br. José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Reflexões*, tr. br. Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- Homero. *Ilíada*, tr. br. Carlos Alberto Nunes, 4ª edição, São Paulo, Edições Melhoramentos.
- _____. *Odisséia*, 2ª ed., Lisboa, Liv. Sa da Costa, 1939.
- Hyppolite, Jean. *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.
- Jaeger, Werner, *Paidéia: a formação do homem grego*, tr. br. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Janicaud, Dominique. *Hegel et le destin de la Grèce*, Paris, J. Vrin, 1975.
- Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*. tr. br. de Valério Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- Kojève, Alexandre. Introdução à leitura de Hegel, tr. br. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto: Eduerj, 2002.
- Lacoste, Jean. *A filosofia da arte*, tr. br. Álvaro Cabral, 2ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1981.
- Loraux, Nicole. *A tragédia grega e o humano* in *Ética*. Org. Adauto Novais, Companhia das Letras: São Paulo, 1992.
- Lukács, Georg. *Goethe e su época*, tr. cast. Manuel Sacristán, Barcelona-México D. F., Ediciones Grijalbo S. A., 1968;
- _____. *Introdução a uma estética marxista*, tr. Br. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, tr. br. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Editora 34, 2000.
- _____. *Ensaio sobre literatura*, coordenação e prefácio de Leandro Konder, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Ontologia do ser social, A falsa e a verdadeira ontologia de Hegel*, tr. br. Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- Paolucci, Henri. *The poetics of Aristotle and Hegel in Review of national literatures*, vol. I, nº 2, 1970.

- Rosenfield, Denis L. *Política e liberdade em Hegel*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Rousseau, J.-J. *Do contrato social* in Pensadores, tr. br. Lourdes Santos Machado, São Paulo, Abril Cultural.
- Schelling, F. W. J. *Filosofia da arte*, tr. br. Márcio Suzuki, São Paulo, Edusp, 2001.
- Schiller, J. C. F. *A Educação estética do homem*, tr. br. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras.
- _____. *Teoria da tragédia*, tr. br. Anatol Rosenfeld, São Paulo, Epu, 1992.
- _____. *Poesia ingenua e sentimental*, tr. br. Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1991.
- Schlegel, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, tr. br. Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.
- Sófocles, *Traquínias*, tr. br. Maria do Céu Zambujo Fialho, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- _____. *Antígona*, tr. br. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- Steinkraus, Warren E. e Schmitz, Kenneth I (editores). *Art and logic in Hegel's philosophy*, Ney Jersey, Hmanities Press, 1980.
- Taminiaux, Jacques. *La nostalgie de la Grece a L'aube de L'Idealisme Allemand*, Paris, Martinus Nijhoff, La Haye, 1967.
- Teyssèdre, Bernard. *L'esthétique de Hegel*, 1ª ed., Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- Vernant, J. -P. *Mito e política*, tr. br. Cristina Murachco, 2ª edição, São Paulo, EDUSP, 2002;
- _____. *As origens do pensamento grego*, tr. br. Ísis Borges B. da Fonseca, 6ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- Werle, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*, São Paulo, Humanitas: Fapesp, 2005.
- Winckelmann, J. *Reflexões sobre a Arte Antiga*, tr. br. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Porto alegre, Movimento, 1975.
- Yon, Ephren-Dominique. *Esthétique de la contemplation e esthétique de la transgression. À propôs du passage de la religion au savoir absolu dans la*

“Phénoménologie de l’Esprit” in Revue philosophique de Louvain, n°24, 1976.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)