



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA**

**GEOVANI PANTOJA PARENTE**

**FILOSOFIA DA ARTE E ESTÉTICA EM HEGEL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará-UFPA-, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Pedro Paulo da Costa Corôa.

**BELÉM - PARÁ  
2016**

**GEOVANI PANTOJA PARENTE**

**FILOSOFIA DA ARTE E ESTÉTICA EM HEGEL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará-UFPA-, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Pedro Paulo da Costa Corôa.

**BELÉM - PARÁ**  
**2016**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

---

Parente, Geovani Pantoja

Filosofia da arte e estética em Hegel / Geovani Pantoja Parente.  
- 2016.

Orientador: Pedro Paulo da Costa Corôa  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia, Belém, 2016.

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770 – 1831 – crítica e  
interpretação. 2. Filosofia alemã. 3. Estética. 4. Arte – Filosofia. I.  
Titulo.

CDD 22. ed. 193

---

## **RESUMO**

Nossa intenção, neste estudo, é indicar o lugar em que se insere o questionamento sobre a arte desenvolvido no interior do Idealismo Alemão, tendo como base, para isso, a compreensão de Hegel sobre todo esse processo e sua atitude diante do discurso tradicional sobre a arte e as tentativas feitas, em sua época, de oferecer um fundamento sólido aos debates em torno da questão do Belo e do Ideal artístico. Uma característica importante nesse processo é o fato dele envolver problemas que afetam não só o novo conteúdo filosófico fundamental, mas a própria nomenclatura no interior do qual esse objeto deve ser buscado. Dificuldade que resiste até hoje quando tentamos determinar o que é propriamente “estética” e o que vem a ser, também em sentido próprio, “filosofia da arte”. O fato é que, encontrando-se diante das circunstâncias históricas que envolvem a consolidação da estética como disciplina e como uma parte autônoma da filosofia, o testemunho de Hegel se mostra imprescindível ao assunto, pois, para melhor se orientar relativamente a essas questões ele procura critérios objetivos de delimitação de seu assunto, coisa que se propõe fazer tendo em vista as objeções que na época são feitas à ideia de que é possível uma abordagem filosófica da arte.

**PALAVRAS CHAVE:** Belo, Ideal artístico, Idealismo Alemão, Hegel

### **ABSTRACT**

Our major goal in this study is to indicate the place where it insert the questioning of art developed within the German Idealism, based, for this, on understanding of Hegel about this entire process and their position to the traditional discourse on art and attempts, in his time, to provide a solid background to the debates around this issue of the Beautiful and artistic ideal. An important feature in this process is the fact that it involved problems that affect not only the new fundamental philosophical content, but also the very nomenclature within which the object to be sought. Difficulty persists until nowadays, when is try determine what exactly is "aesthetic", and what comes to be also in the proper sense, "the philosophy of art." The fact is, lying in front of historical circumstances surrounding aesthetics of consolidation as a discipline, and as an autonomous part of the philosophy, the testimony of Hegel proves essential to the subject, therefore, the better guide on those issues in which he try to find criteria defining goals of your subject, which proposes to make in view of the objections at the time are made to the idea that a philosophical approach to art is possible.

**KEY WORDS:** Beautiful, Artistic Ideal, German Idealism, Hegel

## Sumário

RESUMO .....	3
ABSTRACT .....	4
INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I - ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE: HORIZONTE HISTÓRICO E PROBLEMATIZAÇÃO. ....	9
1.1 INTRODUÇÃO.....	9
1.2 AS DIFICULDADES E AS TENTATIVAS DE UMA CONSIDERAÇÃO FILOSÓFICA DA ARTE.....	13
1.3 A ARTE DO PONTO DE VISTA FILOSÓFICO .....	21
1.4 AS CONTRIBUIÇÕES KANTIANAS PARA O PROBLEMA DA ARTE.....	26
1.5 A RECORRÊNCIA DA QUESTÃO .....	32
CAPÍTULO II - HEGEL E A FILOSOFIA DA ARTE: A AUTONOMIA DO IDEAL DO BELO ARTÍSTICO .....	35
2.1 INTRODUÇÃO.....	35
2.2 OS FUNDAMENTOS DA CONCEPÇÃO DO IDEAL DO BELO EM GERAL.....	36
2.2.1 Ideia e a verdade do conceito, em Hegel .....	36
2.2.2 A Ideia do Belo como a realidade concreta da liberdade do Espírito .....	45
2.3 CRÍTICA HEGELIANA AO BELO NATURAL.....	51
2.3.1 A Ideia na Natureza.....	51
2.3.2 Deficiência do Belo Natural .....	55
2.4 CARACTERIZAÇÃO DA AUTONOMIA DO IDEAL DO BELO .....	58
CAPÍTULO III - A CONSIDERAÇÃO ESTÉTICA DA PINTURA.....	66
3.1 INTRODUÇÃO.....	66
3.2 O SISTEMA DAS ARTES INDIVIDUAIS .....	67
3.3 A PINTURA COMO ARTE ROMÂNTICA .....	73
3.3.1 A consideração estética da pintura segundo a harmonia dos materiais sensíveis com a subjetividade .....	77
CONCLUSÃO.....	83
BIBLIOGRAFIA .....	86

## INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é analisar, a partir do contexto da filosofia do idealismo alemão, a relação entre Estética e Filosofia da arte, tanto no que diz respeito à identidade genérica perceptível em ambas, quando pensadas simplesmente como disciplinas, como tendo em vista a diferença específica que cada uma delas comporta. Tal diferença, observável como um tema central nos *Cursos de estética*, de Hegel, mas também ressaltada por Schelling, em sua *Filosofia da Arte*, trecho relativo à Introdução, que tem como propósito distinguir seu método das perspectivas antecedentes, acompanha sempre, nesses filósofos, as considerações que fazem a respeito das diferentes formas em que o Belo se manifesta, é algo de sintomático neste período. Esse modo comum de abordar o assunto se deve ao fato de ambos estarem situados em uma época que tem como marco impulsor as considerações sobre a arte e a concepção de juízo estético que decorrem da publicação da *Crítica do gosto*, de Kant, que, ao apontar nos produtos da natureza orgânica e, especialmente, naqueles mediante arte do gênio a possibilidade de conciliação entre os opostos natureza e liberdade, particular e universal, fornece as ferramentas conceituais que envolvem toda discussão subsequente sobre a arte, estabelecendo o próprio ponto de partida para a consideração típica do idealismo alemão acerca da autonomia imanente ao fenômeno artístico.

Neste sentido, o que podemos observar no panorama do pensamento alemão – no qual a consideração da arte liberta-se dos grilhões da normatividade –, são as novas diretrizes metodológicas das concepções sobre as belas-artes presentes nos idealistas, as quais, sobretudo no caso de Hegel, enfatizam, no conceito de arte, uma certa unidade fundamental entre o âmbito ético e o âmbito estético, ou nos próprios termos do filósofo, a relação necessária e recíproca entre o Conteúdo (o aspecto universal da arte) e a figuração (o aspecto particular, especialmente estético). Por essa razão, nossa intenção é tentar mostrar, a partir da própria divisão em que se estruturam as preleções sobre *Estética*, de Hegel, o que, em sentido próprio, pode ser compreendido por Filosofia da Arte e a relação de vínculo que esta possui com a Estética, bem como a possível distinção de ambas.

Deste modo, apesar de encontrarmos na introdução do volume I da Obra em questão, logo em seu início, a ressalva referente à inadequação do termo “estética”, quando Hegel nos diz que: “A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, ‘filosofia da arte’ (HEGEL, 2001, p. 27), aqui não há exatamente uma postura original do filósofo, pois, pelo contrário, podemos aproximá-lo do esforço presente em Schelling quando este busca delinear o contraste que há entre as “teorias finitas da arte” e seu empreendimento que, também,

denomina de “Filosofia da arte”. Não obstante, almejamos apontar que a principal característica para se identificar a formulação acerca da arte, à maneira filosófica, é a tendência ao rigor universal da análise, ou seja, o que distingue a filosofia da arte é o seu caráter especulativo, que tem como ponto de partida a consideração da beleza e da arte em vistas do absoluto. Assim, à medida em que ambos os filósofos mencionados são devedores confessos da filosofia transcendental, de Kant, faz-se necessário ter como ponto arquimediano os pressupostos formais relativos à antinomia entre natureza e liberdade, assim como o caráter absoluto conferido à razão por Kant, envolvendo o sujeito transcendental como um todo.

Por esta via, a Introdução aos *Cursos de Estética* evidencia, o esforço do filósofo para situar-se em meio às correntes de discussões antecedentes, que, segundo nos diz Hegel, fazem uso de dois modos de “observação científica” da arte: a empírica, que se ocupa apenas com os aspectos exteriores das obras e, assim, seguem a tendência à produção de conhecimentos especializados; e, por outro lado, tem-se as considerações pelas quais se visa apenas generalidades e abstrações “constituindo uma filosofia abstrata do belo” (HEGEL, 2001, p.38). Ambas são consideradas por Hegel como insuficientes por não constituírem uma análise concreta da manifestação artística. Contudo, em referência aos nossos objetivos, a parte que mais nos interessa, nesta Introdução, corresponde ao que Hegel nos diz sobre a “Dedução do Verdadeiro Conceito da Arte”, em que ele apresenta Kant como o fundador da concepção filosófica em que a dicotomia entre os opostos particular e universal ou necessidade e liberdade, na obra de arte bela, encontram-se supracumidos.

Deste modo, podemos observar que, para Hegel, assim como para Schelling, o ponto de partida deve ser o pressuposto kantiano, que vê na bela arte, a conciliação entre natureza e liberdade. Pois, justamente em função disto, a arte assume o papel fundamental de apresentar os valores supremos abrangidos pelo Espírito. No caso de Hegel, a bela arte é entendida como “o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.” (HEGEL, 2001, p.32;33). Neste sentido, a arte, enquanto possuidora de liberdade e autonomia, é capaz de fazer transparecer, no fenômeno sensível, a determinação espiritual, isto é, por meio da arte torna-se manifesto, em aparição individual, a idéia absoluta. Portanto, o tratamento dado às questões relativas à arte e ao belo em geral envolvem sempre suas dimensões que, de certo modo interferem na própria compreensão do modo segundo este assunto deve ser elaborado no âmbito da filosofia: ela envolve uma perspectiva que é sensível e individual, e, justo a esta, uma outra a que se liga o universal e, por isso tendemos a chamar, mais especificamente, de filosófica.

Com estas considerações entendemos que, seguindo a divisão dos *Cursos de Estética*, de Hegel, é possível indicar o âmbito investigativo que corresponde à filosofia da arte e à estética. O primeiro volume, por conter uma teoria geral abordando as noções de Ideia e Ideal, de modo universal e concreto, estabelecendo-os como as condições para a manifestação da Beleza, caracterizam, o par conceitual indispensável da relação proporcional entre conteúdo e forma que tanto interessa à filosofia. E, enquanto pressupostos essenciais que abrangem toda a possibilidade do fenômeno artístico, encontram-se como parâmetro no desenrolar da obra como um todo. Este caráter universal da análise, por conseguinte, associa-se ao que se deve entender por filosofia da arte. Por outro lado, a partir da concepção geral do conteúdo que a arte deve expressar, Hegel passa às análises específicas das obras de artes particulares, compreendidas em um sistema possibilitado pelas noções precedentes. Nesta parte Hegel analisa os meios de produção e sua relação de adequação com as formas de arte, permitindo observar e estabelecer os caminhos referentes ao desenvolvimento da arte, aproximando-se, assim, da concepção estética.

## **CAPÍTULO I - ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE: HORIZONTE HISTÓRICO E PROBLEMATIZAÇÃO.**

### 1.1 INTRODUÇÃO

Nossa intenção, neste capítulo, é indicar o lugar em que se insere o questionamento sobre a arte desenvolvido no interior do Idealismo Alemão, tendo como base, para isso, a compreensão de Hegel sobre todo esse processo e sua atitude diante do discurso tradicional sobre a arte e as tentativas feitas, em sua época, de oferecer um fundamento sólido aos debates em torno da questão do Belo e do Ideal artístico. Uma característica importante nesse processo é o fato dele envolver problemas que afetam não só o novo conteúdo filosófico fundamental, mas a própria nomenclatura no interior do qual esse objeto deve ser buscado. Dificuldade que resiste até hoje quando tentamos determinar o que é propriamente “estética” e o que vem a ser, também em sentido próprio, “filosofia da arte”. Por mais que costumemos passar por cima desse problema, ele é de tal modo originário e importante que a sua permanência e resistência entre nós não pode ser subestimada. Aqui temos uma questão com a qual Hegel teve que se debater, tentando encontrar no horizonte filosófico uma delimitação que, para ele, não se resolve no espaço que separa Baumgarten de Kant e seus contemporâneos.

O atestado de que aqui tem um problema muito especial para a filosofia podemos encontrar na Introdução às lições sobre estética (*Cursos de estética*), de Hegel, texto em que o filósofo faz uma espécie de levantamento das dificuldades que se têm em caracterizar a estética como tema filosófico legítimo, além de nos fornecer uma avaliação dos movimentos mais importantes com vistas a solução dos problemas teóricos que a nova disciplina suscita à filosofia em geral. O que temos em vista, por ora, é reconhecer, na Introdução a essa obra, os motivos do esforço hegeliano em pensar a estética de forma sistemática em um contexto em que ela e, em geral, a filosofia da arte, ganham um espaço especial, porém não totalmente consolidado.

Esse ambiente, que parece mais questionador do que confirmador da tendência em reconhecer um lugar particular e ao mesmo tempo autônomo para a estética e a filosofia da arte, podemos reconhecer, ainda, na Introdução do livro de Schelling, *Filosofia da arte*, obra que, como a de Hegel, foi escrita para servir de base para as aulas de seu autor, dedicadas ao assunto. A visão de Schelling nos ajuda a reforçar o modo como Hegel avalia o quadro geral divergente nos debates sobre o assunto, uma vez que seu texto mesmo parece ser uma tomada de posição frente à questão, parecendo, as vezes, ser uma contraposição à compreensão

hegeliana e, talvez, sua interpretação da *Crítica do Juízo*, de Kant. E por essa razão, a terceira crítica, resumida por Hegel em sua Introdução, tem uma função importante em nosso trabalho, na medida em ela possa servir de referência balizadora para as obras sobre estética e filosofia da arte dos dois grandes idealistas que se seguiram a Kant.

Mas o nosso tema se deixa perceber diretamente em Hegel quando ao iniciar o texto de sua Introdução, ele chama a atenção para o fato de que o termo estética<sup>1</sup> – enquanto simplesmente entendido como “ciência do sentido, da sensação” – não é totalmente adequado para o empreendimento que se propõe, embora não o rejeite. Admitindo que se trata de “vocábulo que já penetrou na linguagem comum” (HEGEL, 2001, p.27), Hegel considera que não há impedimento em fazer uso do mesmo, embora, como ele mesmo diz, a “autêntica expressão para a nossa ciência é, porém, ‘filosofia da arte’ e mais precisamente ‘filosofia da bela arte’”. Com isso, o que ele inicialmente indica como relevante é de que modo a Bela Arte pode ser suscetível ao tratamento filosófico ou científico, isto é, sistemático, na medida em que, para a sua verdadeira compreensão, é preciso abordá-la segundo a sua universalidade concreta, enquanto uma atividade autônoma e produto do espírito absoluto. Ou seja, independente do nome que se dê, o assunto é um tema que está na ordem do dia, e determiná-lo é mais importante do que chamá-lo por esse ou aquele nome. Mas não nos parece tão simples assim, afinal, se ficarmos atentos ao modo como Hegel mesmo desenvolve suas lições, percebemos que elas começam com uma teoria geral do Belo, em relação a qual as formas particulares de arte são com que “casos” ou manifestações. E esperamos, seguindo essa forma adotada pelo filósofo, dizer o que, nela, é propriamente “estética” e “filosofia da arte”.

O fato é que, encontrando-se diante das circunstâncias históricas que envolvem a consolidação da estética como disciplina e como uma parte autônoma da filosofia, o testemunho de Hegel se mostra imprescindível ao assunto, pois, para melhor se orientar relativamente a essas questões ele procura critérios objetivos de delimitação de seu assunto,

---

<sup>1</sup>Historicamente a estética surge relativamente recente como uma disciplina filosófica, isto é, apenas em meados do século XVIII, quando Baumgarten, em uma de suas obras – que leva tal vocábulo como título – trata o “Belo como a perfeição do conhecimento sensível” (NUNES, 1966, p.7.). O surgimento de uma ciência especial batizada de “Aesthetica”, liga-se à tradição racionalista cartesiana de sujeitar a sensibilidade em função da evidência matemática. Neste sentido, nos fala Benedetto Croce: “Descartes e seus seguidores mais próximos, visando a reduzir o conhecimento humano à evidência matemática, ignoravam ou recusavam aquilo que a eles pareciam modos obscuros de pensar e de julgar, e, para maior glória da *raison*, espezinharam a fantasia e, à matemática e à metafísica, sacrificara, a poesia [...] mas do cartesianismo proveio Leibniz, o qual reuniu em seu pensamento ( e foi esse, pelo que lhe diz respeito, seu novo problema) as verdades dos retóricos do Seiscento e a de Descartes, e atribuiu um lugar na teoria do conhecimento aos conhecimentos confusos e claros, que precede a filosofia; e seus discípulos fizeram dela nada menos que um corpo de doutrinas, a *scientia cognitionis sensitivae*, a *ars analogi rationis*, a *gnoseologia inferior*” (CROCE, 2002, p. 114-115)

coisa que se propõe fazer tendo em vista as objeções que na época são feitas à ideia de que é possível uma abordagem filosófica da arte. Um exemplo pertinente, neste contexto, da dificuldade em se oferecer um tratamento científico, ou seja, sistemático, às belas artes, tem-se, se bem observarmos, em Kant<sup>2</sup>. O filósofo de Königsberg, embora seja uma peça chave no esclarecimento da autonomia da arte, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, faz isso justamente ao mesmo tempo em que toma a arte e as questões estéticas a ela relacionadas separadamente do quadro doutrinal da filosofia, garantindo-lhe apenas um lugar especial em sua análise das condições transcendentais das faculdades humanas<sup>3</sup>. Mas a terceira crítica não supõe nenhuma evolução objetiva, como aquela que ocorre no âmbito teórico envolvendo a natureza, e no âmbito prático com seu conceito de liberdade<sup>4</sup>. Essa diferença da última crítica em relação as duas primeiras talvez seja algo sintomático da situação em que está o debate sobre o assunto, pelo menos aos olhos de Hegel.

A indecisão e a dificuldade peculiar deste contexto histórico para fundamentar a legitimidade da arte como objeto da filosofia se mostra tão evidente que até mesmo pode ser reconhecida em Baumgarten<sup>5</sup>. Este, que muito embora seja o precursor do emprego do termo “estética” para a abordagem científica da arte, ao mesmo tempo trata da mesma de tal forma subordinada às regras abstratas do intelecto que a estética não passa de uma parte secundária e inferior da filosofia em geral. Isso, em parte, ajuda a entender a indecisão entre estética e filosofia da arte, que está na raiz histórica e sistemática do assunto.

Se prestarmos atenção tanto para a ambiguidade entre os termos “estética” e “filosofia da arte”, como para o enfrentamento das dificuldades que se impõem a um tratamento filosófico autêntico da arte, perceberemos que são questionamentos que têm seu surgimento

---

<sup>2</sup>A respeito disto, Kant nos diz já em nota à sua *“Estética Transcendental”*, na *“Crítica da Razão Pura”*, que: “Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra estética para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência.” (KANT, B.34)

<sup>3</sup>“[...] na família das faculdades de conhecimentos superiores existe ainda um termo médio entre o entendimento e a razão; Este é a faculdade do juízo, da qual se tem razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si a priori, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis; em todo caso um princípio simplesmente subjetivo, o qual, mesmo que não lhe convenha um campo de objetos como seu domínio, pode todavia possuir um território próprio e uma certa característica deste, para o que precisamente só este princípio poderia ser válido.” (KANT, Introdução, A. XXI)

<sup>4</sup>“Visto que a investigação da faculdade do gosto, enquanto faculdade do juízo estética, não é aqui empreendida para a formação e cultura do gosto ( pois esta seguirá adiante como até agora o seu caminho, mesmo sem todas aquelas perquirições), mas simplesmente com um propósito transcendental, assim me lisonjeio de pensar que ela será também ajuizada com indulgência a respeito da insuficiência daquele fim. Mas, no que concerne ao último objetivo, ela tem que preparar-se para o mais rigoroso exame.” (KANT, *Prólogo* A. IX)

<sup>5</sup>Baumgarten logo no primeiro parágrafo de “A Estética” nos diz: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.” (BAUMGARTEN, 1993, p.95).

no ambiente da filosofia alemã a partir do século XVIII e se prolonga no século XIX, e que, ainda na atualidade, se fazem presentes nas tentativas de definição de algum fio condutor que permita uma delimitação do espaço temático a que estão associados ambos os termos acima mencionados, o que dificilmente resolve a dificuldade, permanecendo tudo ainda indistinto<sup>6</sup>. Uma tentativa comum é lembrar que “estética” vem do grego “aisthesis”, termo que está associado a tudo que se prende à nossa sensação. Desde a antiguidade, a começar com Platão, qualquer discussão científica começa com o abandono da sensação. No século XVIII, o desafio dos alemães parece ser achar um meio termo para o que separa sensação e razão. Na *Crítica do Juízo* Kant é explícito em falar que parece haver uma contradição em falar de “juízo estético”, uma vez que o juízo é uma ação do pensamento independente da sensação. A filosofia, inclusive a de Hegel, privilegia o espírito, ou seja, o aspecto universal e racional da existência. Talvez por isso ele diga que “filosofia da arte” é mais adequado que “estética” para dar nome às questões relativas ao belo. O certo é que, de modo geral, em obras de cunho histórico, sob o termo “estética”, é frequente se remontar a discussão desde a antiguidade, fazendo-se certa compilação dos pensamentos relacionados à beleza e à arte, pouco importando se em tais abordagens específicas da história da filosofia há o tom sistemático característico do procedimento científico. Isso também envolve a questão da autonomia das belas-artes no contexto da consolidação da estética e da filosofia da arte como assunto legítimo e integrante da reflexão filosófica. Mesmo aqueles que buscam mapear na filosofia moderna o âmbito originário do surgimento da estética, tomam como indiferentes os termos em questão, sendo de maior relevância, como no caso de Benedetto Croce, apontar de modo enfático a correspondência da origem da “estética ou filosofia da arte” com o projeto moderno de constituição de uma sistemática da subjetividade<sup>7</sup>. Estes posicionamentos, de um modo ou de outro, deixam escapar aspectos significativos das discussões que envolvem o processo de consolidação da estética como disciplina autêntica da Filosofia, o que caracteriza a pertinência

---

<sup>6</sup>Com respeito a distinção entre os termos Estética e Filosofia da arte, nota-se que frequentemente se tem incorrido a certo grau de imprecisão e, de fato, até a indistinção. E isto, por conseguinte, pode facilmente ser constatado a partir de manuais e dicionários de filosofia. Um exemplo pertinente corresponde à observação do verbete “estética” onde consta que esta, por vezes, em conjunção com filosofia da arte, “formam uma só disciplina”. Em outro verbete, “arte”, se afirma ainda que “não há critérios escritos segundo os quais se estabeleça uma divisão de trabalho entre estética e filosofia da arte; ambas as disciplinas se ocupam, com muita frequência, dos mesmos problemas.”(MORA, 1998, p.48 // 231).

<sup>7</sup>“assim para a filosofia da arte ou Estética, a razão de ter ela inexistido na Antiguidade e até o alvorecer da Idade Moderna deve ser encontrada no caráter do pensamento antigo, bem como no do medieval e no do Renascimento, o qual oscilou entre a natureza e sobre natureza, entre o mundo e o outro mundo, e não se deteve nunca de verdade no conceito de espírito, crítica e unidade daquelas duas abstrações; a tal ponto que pôde oferecer uma física e uma metafísica, uma ciência da natureza e uma teologia, ora uma, ora outra, ou mesmo as duas juntas, mas não uma Filosofia do espírito. (CROCE, 2001, p.108)

de uma atenção maior na abordagem destas questões feitas no idealismo alemão, sobretudo em Hegel.

## 1.2 AS DIFICULDADES E AS TENTATIVAS DE UMA CONSIDERAÇÃO FILOSÓFICA DA ARTE

Voltando nossa atenção para a “Introdução” às lições de Hegel, nota-se que ele deixa bem claro que o primeiro ponto levado em conta para a delimitação sistemática da estética é o que separa o belo artístico do belo natural, tema que ocupará toda a primeira parte de suas aulas. Hegel só se permitiu falar do belo artístico, na medida em que este tem sua procedência de um certo impulso espiritual, o que faz da representação da beleza algo prontamente distinto de tudo o que é natural. Ora, “a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza” (Idem, 28). Os critérios que Hegel utiliza para separar o belo natural do artístico a que se vincula a estética são a liberdade na produção da beleza e a ação do espírito nessa produtividade. Na verdade, são critérios com os quais Hegel define sua própria filosofia, até porque lhe interessa pensar a estética e a arte filosoficamente. Só para comparar, na *Fenomenologia do espírito*, ao tentar delimitar a “ciência em geral” ou o “saber”, o filósofo afirma: “O saber, tal como é de início, ou o *Espírito imediato*, é o que é *privado de espírito*, a consciência sensível” (Abril, p. 17, 1980). Assim como a consciência filosófica é aquela que se afasta da consciência sensível ou natural, Hegel exige que o belo investigado pela filosofia se distancie do que chamamos de belo natural. Sendo umas das concepções mais importantes e basilares, para ele, portanto, que não há o belo como dado imediatamente na natureza, nada que tenha a sua existência apenas por si só, sem a atividade livre e produtiva do espírito, seria bela.

Entretanto, mesmo com a delimitação prévia de seu objeto referindo-se ao belo artístico, a questão que se põe a respeito da possibilidade de uma investigação das formas artísticas tendo em vista a disposição científica ou não delas permanece. E Hegel faz referência a duas objeções correntes em sua época que desqualificam a perspectiva de uma abordagem rigorosamente filosófica da arte. “A *primeira dificuldade* que pode surgir é a hesitação quanto à possibilidade de a bela arte ser *digna* de um tratamento científico.” (HEGEL, 2001, p.29). Aqui o argumento é proveniente da compreensão que localiza a arte “fora dos fins últimos e verdadeiros da vida”, e que a aceita apenas com a finalidade supérflua de adorno e da distensão do ânimo, como algo secundário ou rebaixado tanto em relação ao

ponto de vista moral-prático quanto do ponto vista teórico. Para Hegel, esta objeção à arte se funda na consideração de que ela não possui um fim que a justifique por si mesma, mas se vincula a diversos interesses alheios, o que faz com que a caracterizemos meramente por um “papel servil”. Isso daria à existência da arte um valor apenas relativo, pois ela estaria numa posição subordinada servindo de meio a fins mais elevados que ela própria. E, além disto, mesmo tendo como objetivo a exposição deste ou aquele fim superior, a arte possuiria somente o recurso da ilusão e da aparência, sendo tomada, assim, “apenas como um jogo aprazível”. Ela encontrar-se-ia, efetivamente, “em contradição com a natureza destes fins” (p.29-30). Ela não seria uma autêntica expressão do espírito, ou seja, da razão, e sim da ordem da aparência sensível, logo, inferior.

Essa objeção é reforçada por Hegel segundo certa compreensão que embora admita a possibilidade de certas reflexões filosóficas sobre a experiência estética não reconhece nelas “um objeto adequado para a consideração científica autêntica” (p. 30). Esta perspectiva, segundo Hegel, tem o seguinte ponto de partida: se “a beleza artística se apresenta ao sentido, à sensação, à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico” (p. 30). Hegel parece levar em conta aqui o fato de valorizar, sobretudo, a ideia teórica de filosofia, que, para se justificar, procura se afastar da sensação e da intuição, além de impor regras à imaginação que a privam de sua liberdade, liberdade que se exige, na arte, para o exercício próprio da imaginação. Vale ressaltar que aqui, portanto, a oposição entre o pensamento científico e a fonte originária da criação e fruição artística se traduz na diferença da disposição da imaginação e dos sentidos em cada uma dessas esferas: a científica e a artística. Para esse contexto é característico que nas obras de belas-artes o que está principalmente em jogo é o reconhecimento justamente da liberdade em suas composições, sem o que não seria legítima sua apreciação. Segundo as observações de Hegel, ao falarmos de arte, se tem que tanto “na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado” (Idem), atitude bem diferente daquela que define a observação e explicação científica. E assim, sendo a essência da arte a autonomia e a liberdade da imaginação, ela apresentar-se-ia situada em uma esfera distinta ou além das amarras normativas correspondentes ao tratamento filosófico e científico tradicionais.

Neste sentido, esta oposição ou resistência da arte em sua liberdade e autonomia para ser apta ao enquadramento com o ponto vista formal do pensamento científico fica clara devido a impossibilidade de pô-la sob as condições e regras abstratas de compreensão, regras

de que não se pode lançar mão com vistas ao entendimento das inesgotáveis e diversas maneiras em que a arte pode vir a se realizar. No tratamento científico das coisas, o processo de abstração da multiplicidade particular sob regras gerais golpeia diretamente o pressuposto da criação artística. Isto é, na ciência o pensamento conduz e subordina, por meio de leis fixas, a imaginação – esta que em sua liberdade é a fonte da arte. Nesse caso, a autonomia genuína da arte seria destruída em função da intervenção do caráter abstrato natural ao pensamento científico. Junto a isso, do ponto de vista do conteúdo, ressalta Hegel que a ciência se interessa pelo que tem sua existência fundada na regularidade e na necessidade, e não é assim que pensamos a existência do objeto de arte. Portanto, essa modalidade de conteúdo não é a que visa a estética, afinal ela diz respeito à objetividade teórico-científica, aquela que nos faz observar a natureza sempre do ponto de vista da necessidade e da conformidade à leis. A verdade é que a arte está mais próxima do contingente, como os sentidos e tudo o que em geral é “estético”. No caso da arte, o espírito “e sobretudo a imaginação” parecem mais o exercício do arbítrio (liberdade) e do desregramento, “o que por si só impede qualquer fundamentação científica.” (Idem).

Hegel busca refutar ambas objeções, embora reconheça que as dificuldades levantadas têm apoio “em alguns fatos que são corretos, assim como raciocínios que deles foram extraídos e que parecem igualmente plausíveis” (p. 31). Mas o que indica a possibilidade de um tratamento filosófico da arte é a liberdade a que associamos sua produção, liberdade que atribuímos espontaneamente à ação do espírito. Nesse sentido, longe de ser indigna ao tratamento científico, entenda-se, filosófico, as belas-artes, como nos diz Hegel, “nesta sua liberdade verdadeira leva a termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o divino, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito.” (Idem,32). Devido a esse assento da arte no âmbito das atividades do espírito, como já mencionado, Hegel confere à arte uma posição elevada no âmbito do espírito absoluto, onde ela, também, tem a sua existência e necessidade determinada em si e para si. Se o aspecto sensível nela é importante, o racional ou espiritual é a garantia de sua elevação e dignidade filosóficas. É isso que não é notado pelas concepções que veem a arte a partir de determinações finitas segundo aspectos exteriores, o que os leva a afirmar falta de dignidade da arte como objeto filosófico.

Por outro lado, Hegel reconhece que a arte não mais ocupa, como o fez na antiguidade, a mesma função superior de manifestação concreta do espírito, e assim, “ela também 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” (p. 35). Deste modo, para ele a consideração científica da arte não visa reestabelecer o posto superior em que a arte outrora se encontrava, e sim de buscar compreendê-la segundo sua natureza interior. Isto é, se a consideração filosófica e sistemática exige uma composição necessária, isso, para Hegel, apenas pode ser procurado “no progresso interior de seu conteúdo e em seu meio de expressão” (Idem, 36). Seria, pois, de acordo com esse fio condutor que o pensamento poderia ter uma orientação adequada diante da aparente diversidade de formas pelas quais a arte se realiza.

Hegel reconhece na história do pensamento filosófico, no que diz respeito às questões que a arte suscita, que são recorrentes as considerações se prenderem, de forma unilateral, a um ou outro aspecto essencial da mesma, como é o caso do acento dado ora ao seu conteúdo interior, ora aos seus meios de expressão, ora à sua condição sensível (estética), ora à espiritual (racional). Esta polarização, que para o filósofo interfere na compreensão da verdadeira natureza do objeto artístico e da ciência que dele deve poder se ocupar, faz parte do método mesmo para sua dedução do verdadeiro conceito de arte e beleza que lhe servirá de fio condutor para suas análises posteriores em seus *Cursos de Estética*. Isto é, Hegel procura introduzir a caracterização do conceito da bela arte partindo de uma breve crítica acerca do antagonismo presente nas concepções tradicionais da reflexão filosófica. E, deste modo, pretendemos ressaltar, de maneira sucinta, como Hegel classifica a insuficiência de tais considerações sem, contudo, ao mesmo tempo tencionar uma análise aprofundada destes discursos, mas apenas no intuito de evidenciar, neste contraponto, os principais aspectos que envolvem a questão da possibilidade ou não da arte se oferecer ao exame propriamente científico ou filosófico. Para nós o polo sensível nos aproxima das determinações estéticas da arte, e a dimensão espiritual, por seu lado, nos sugere falar dela em termos de filosofia da arte.

O diálogo estabelecido com a tradição do pensamento filosófico sobre a arte é pronunciado por Hegel segundo a identificação de duas correntes que se opõem:

Por um lado, vemos a ciência da arte se ocupar apenas, por assim dizer, com aspectos exteriores das obras de arte efetivas: ela as classifica na história da arte, propõe considerações sobre as obras de arte existentes ou lança *teorias* que devem fornecer os pontos de vista universais para o julgamento bem como para a produção artística. Por outro lado, vemos a ciência se abandonando de maneira isolada ao pensamento sobre o belo e somente produzindo generalidades totalmente alheias à obra de arte em sua peculiaridade, isto é, constituindo uma filosofia abstrata do belo. (HEGEL, 2001, p.38)

O modo de consideração que tem o empírico como ponto de partida e, por isso, limitando-se a fazer abstrações a partir das particularidades das obras de arte, estrutura-se conforme o procedimento do pensamento formalmente determinado que, segundo certo

entrelaçamento comparativo, reduz a diversidade dos objetos artísticos e, como nos diz Hegel, “formam critérios e enunciados gerais ou, numa generalização ainda mais formal, as *teorias de arte*”. Hegel associa este modo de consideração às obras *Ars Poética*, de Horácio e ao escrito sobre o sublime de Longino, além da *Poética* de Aristóteles. Estas obras são tachadas como meros receituários envolvendo uma normativa limitando as produções de obras de arte, cujas “determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia” (Idem. p.39).

Esta perspectiva particular das teorias de arte, segundo Hegel, se refere a uma tentativa de normatização que abrande o objeto da arte em sua produção e contemplação. Em relação à produção, tem-se, na esteira de Aristóteles, de acordo com as observações de Hegel, o estabelecimento da tradição que vê a finalidade da arte se limitar à imitação da natureza. Neste sentido, a mera representação dos objetos como existem na natureza implica, para a arte, “uma finalidade puramente formal”, que restringe os meios em que a arte pode exteriorizar o espírito. Se se determina exclusivamente a finalidade da arte pelo aspecto exterior, e a tomam como cópias dos objetos da natureza, seja exterior ou interior, para Hegel, assim, “só se pode produzir ilusões unilaterais, oferecer a aparência da realidade a um só dos sentidos [...] incapaz, assim, de nos provocar a impressão de uma realidade viva ou de uma vida real: tudo quanto nos possa oferecer não passa de caricatura da vida.” (HEGEL, 1996, p.44) A imitação da natureza, segundo Hegel, apresenta-se num estágio inferior<sup>8</sup> aos artifícios úteis, pois o conteúdo destes referem-se a algo próprio ao homem, que se introduzem efetivamente em sua ação. Com efeito, “qualquer utensílio técnico, como um navio ou, mais particularmente, um instrumento científico, dar-lhe-á, por ser uma obra própria, maior prazer do que uma imitação. (Idem).

Não obstante, a crítica hegeliana se dirige apenas à redução da finalidade da arte em copiar a natureza, isto é, o modelo e a finalidade da arte não devem ser as simples formas imediatas da natureza, pois, o conteúdo que a arte visa apresentar deve envolver os interesses

---

<sup>8</sup>A crítica que Hegel faz à noção de imitação (mimesis) aqui, assemelha-se ao repúdio platônico, no *Livro X*, da *República*, entretanto, há uma divergência significativa evidente no tratamento de ambos os filósofos acerca da arte: enquanto Platão nega categoricamente verdade à arte, segundo sua teoria das Ideias, nos dizendo que: “a arte de imitar está muito afastado da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro” (PLATÃO. A República, Livro X, 598 b); a arte, em Hegel, por outro lado, caracteriza um dos momentos essenciais em que a idéia absoluta, enquanto verdade, que passa à existência real e aparece, assim, em meio a natureza em forma efetiva. “Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito.” (HEGEL, 2001, p.33)

supremos do homem, aquilo que é de si para si mesmo, tem que poder manifestar o espírito. O que é meramente natural<sup>9</sup> jamais pode ser unicamente a regra, a necessidade universal que a arte contém e expressa. Não é um fenômeno “estético” no sentido comum do termo, afinal temos que poder apreender por meio dele o que é próprio do espírito, e isso só a filosofia, ou ela melhor que qualquer outra ciência, pode nos garantir.

Essa perspectiva empírica de consideração da arte é fácil de notar nas teorias que procuram fundamentar-se no sentimento que a arte deve provocar. Entretanto, segundo Hegel, o empenho por estabelecer relações finitas com a arte e os sentimentos não podem ser adequadas, pois “as diferenças que existem entre os sentimentos são completamente abstratas, não correspondem às diferenças entre as coisas reais”. O sentido da arte, sua finalidade, se limitaria à particularidade do sentimento do belo, algo que seria espontâneo ao homem, mas ainda limitado a uma esfera inferior deste. Assim, tais teorias se dirigem à *formação do gosto*, que se caracteriza como “um modo sensível de apreender o belo, adotando, para com ele, uma atitude sensível” (Idem), embora, permanecendo, deste modo, a consideração limitada à aspectos exteriores e unilaterais.

Outra tentativa de consideração científica da arte que Hegel nos indica neste tópico, de sua *Introdução*, corresponde com a “reflexão totalmente teórica, a que se esforça por conhecer o belo como tal a partir dele mesmo e por fundamentar sua Ideia” (HEGEL, 2001, p.44). A crítica hegeliana aqui é associada a Platão, que foi “o primeiro a estabelecer de um modo mais profundo a exigência de que a reflexão filosófica conhecesse os objetos não em sua particularidade, mas em sua universalidade, em seu gênero, em seu ser em-si-para-si”. Entretanto, também este modo de consideração da arte, que se encontra na tradição filosófica é, para Hegel, inadequado. Há, aqui, apenas uma inversão do aspecto que se toma como fundamento da arte, e nos conduz novamente à ênfase unilateral no tratamento desta, acentuando talvez desproporcionalmente o aspecto racional da questão. Para Hegel, o fio condutor de seu empreendimento sobre a arte deve partir da Ideia, mas esta precisa ser concebida “de um modo mais profundo e mais concreto, pois a falta de conteúdo inerente à ideia platônica não mais satisfaz as necessidades filosóficas mais ricas do nosso espírito atual”

---

<sup>9</sup>“A imperfeição mais alta que habita na imitação é a falta de espiritualidade. Enquanto que algo que é criado pelos homens, deve-se ter a expressão da espiritualidade, e esta tem que ser o agente reto na expressão, coisa que falta também aos homens naturais em seu sempre imediato aspecto. Quando se trata de imitação, a naturalidade é o principal; sem embargo, o que verdadeiramente falta não é menor, senão o espiritual, e ao espiritual se deve até que a intenção da arte seja imitar a natureza. Unicamente se menciona isto pelo fato de que o natural não deve ser, agora, a regra, a lei suprema da exposição artística; pois a naturalidade, em geral, a realidade efetiva, é sem dúvida um verdadeiro momento essencial da obra de arte, também do Ideal.” (HEGEL, 2006,p. 69. tradução livre)

(Idem). A unidade indistinta do que separa perspectiva empirista da racionalista orienta a análise aqui feita por Hegel.

Hegel, como observamos acima, destacou duas correntes opostas no que respeita a tradição da consideração da arte. Nossa ideia é que podemos associar isso à ambiguidade no uso dos termos estética e filosofia da arte para caracterizar suas *Cursos de Estética*. Isso pode ajudar a dar sentido à sua crítica a ambos os modos que fundamenta as discussões em torno do belo, principalmente, pelo caráter unilateral e a insuficiência que estas concepções têm e que as impede de viabilizar a conciliação entre os elementos que constituem a natureza dupla da obra de arte. Pelo meio que elas encontraram são incapazes de enxergar a necessidade de pensar, na arte, a unidade entre o lado sensível e o lado espiritual, aos quais, em certo sentido, podemos associar o que nos fornece mais peso quanto se trata de identificar na discussão sobre o belo, o que pende mais para estética e o que é filosofia da arte. E se seguirmos ainda mais a *Introdução* às lições de Hegel, fica evidente que a dedução do conceito de arte, parte, primordialmente, da crítica da oposição entre as perspectivas do universal e do particular, sendo este, pois, o fio condutor para compreensão não só da verdadeira concepção de arte, mas também para a própria divisão geral dos *Cursos de Estética*, no que se refere ao tratamento do fenômeno artístico.

Esse problema aparece quando da tentativa de ligar a arte aos fins da moral. Aqui, novamente, como quando se trata de falar da diferença entre a arte a filosofia teórica, a ligação natural da arte com a nossa sensibilidade tem consequências negativas para ela. Assim, ainda no que se refere à ambiguidade dos “modos científicos de tratamento da arte”, tem-se como momento fundamental e correspondente à perspectiva do universal, a abordagem feita por Hegel sobre a insuficiência da consideração da arte associada à finalidade moral.

Desde o início a associação entre arte e moralidade que é feita nessa análise de Hegel tem como eixo a consideração universal e abstrata da arte. A consequência natural aqui há de ser insatisfatória para a determinação de um espaço específico para arte, ainda mais que o horizonte filosófico da moral privilegia em demasia o aspecto puramente formal, comprometendo o processo de fruição característico na apreciação do belo. Com isso, a compreensão da produção da obra de arte leva a sua deturpação em função da desqualificação completa do seu lado sensível, o que impede de reconhecer sua dignidade e a põe em uma condição subordinada. Isso fica evidente quando indica, por exemplo, que tal perspectiva vê como finalidade da arte, a purificação das paixões, auxiliando no aperfeiçoamento moral, sobrepondo-se com isso os princípios da moralidade à natureza propriamente sensível e plástica da obra de arte concreta. Assim, para Hegel “a determinação de que a arte deve

refrear a brutalidade, formar as paixões, permaneceu totalmente formal e universal, de modo que se tratava novamente de uma espécie determinada e do objetivo essencial desta formação.” (HEGEL, 2001, p.70). O equívoco que esta abordagem revela é a unilateralidade na relação entre razão e sensibilidade, afinal é o equilíbrio de ambas na unidade indistinta entre forma e material o que precisa ser destacado no belo artístico.

A arte, para Hegel, deve ser tomada como um produto envolvendo a fusão entre o particular e o universal gerando, pois, uma obra individual contendo a identidade de ambos os termos. Mantendo, assim, uma determinação recíproca entre forma e conteúdo, algo indispensável para a compreensão do caráter autônomo da mesma. Caso contrário, a arte não passaria de um utensílio para fins alheios a ela mesma, onde as reflexões sobre a atividade artística, ora priorizaria o aspecto formal, como no caso do fim envolvendo o aperfeiçoamento moral e a imposição de regras abstratas à produção da obra de arte, ora privilegiando o aspecto material, sensível, como no caso do princípio da imitação que subordina a arte aos aspectos meramente exteriores e naturais.

Estes dois modos de consideração, ambos unilaterais, implicam, para Hegel, no grande equívoco da tradição filosófica de ver, na arte, uma separação arbitrária entre Forma<sup>9</sup> e Conteúdo, deixando, assim, de conceber verdadeiramente a arte como um produto absoluto do espírito. Neste sentido, nas palavras de Werle:

Essa duplicidade de perspectivas, a do particular e a do universal enquanto separados, é no fundo o grande problema das teorias tradicionais sobre a arte, examinadas por Hegel ao longo de toda essa “Introdução”. Essa duplicidade origina também a concepção tradicional segundo a qual forma e conteúdo são separados no domínio artístico. [...] o equívoco da tradição seria, neste caso, desconsiderar que o universal e o particular não podem ser tomados em sua unilateralidade, pois então ambos apenas trocariam de lugar e a dificuldade permaneceria a mesma. Ora teríamos uma particularização do universal, ora uma universalização do particular, ou seja, particularismos e universalismos. (WERLE, 2013, p.32).

Com efeito, é afirmado então por Hegel – justamente em função desta dubiedade dos modos de consideração da arte – que “o conceito filosófico do belo deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real” (HEGEL, 2001, p.45).

---

<sup>9</sup>A respeito disto Heidegger em suas Preleções sobre Nietzsche I, faz considerações significativas em relação ao desenvolvimento do pensamento filosófico sobre a Arte, indicando *Seis fatos fundamentais a partir da história da estética*, entre os quais, o segundo afirma que: “na época de Platão e Aristóteles, foram cunhados no contexto da estruturação da filosofia como um todo os conceitos fundamentais que futuramente passaram a delinear o campo de visão de todo questionamento sobre a arte. Neste caso, temos, por um lado, o par conceitual Hyle e Morfên, matéria-forma. E essa diferença tem sua origem na concepção do ente que é levada a termo em vista de seu aspecto. [...]O delimitador é, contudo, a forma, e o delimitado é a matéria. [...] Com tal diferenciação entre Hyle e Morfên, que diz respeito ao ente como tal, se conecta um segundo conceito que se torna diretriz para todo questionamento sobre a arte: a arte é técnica.” (HEIDEGGER, 2010, p.74)

### 1.3 A ARTE DO PONTO DE VISTA FILOSÓFICO

Em sua “Dedução histórica do verdadeiro conceito de arte” (p. 74), entre os poucos nomes enumerados por Hegel como participantes do esforço na busca pela verdadeira determinação do belo, encontramos o de Schelling. Ele aparece ao lado de Schiller e, também, de Winkelmann. Embora Hegel prefira destacar a contribuição de Schiller nesse esforço feito à época em superar o tratamento subjetivo dado por Kant à compreensão do belo artístico, afirma, ainda que se recuse a se alongar sobre isso, que a ciência do belo “alcançou por meio de *Schelling* seu ponto de vista absoluto” (p. 80). E como sabemos, a íntima relação que inicialmente havia entre Hegel e Schelling, confirmada na cumplicidade entre ambos e Hölderlin para a redação do chamado “O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão”, cremos ser algo de indispensável o testemunho do autor de *A filosofia da arte*, obra que, por sinal, tem na origem uma motivação e execução semelhantes a da *Estética* de Hegel, afinal também tem seu conteúdo recolhido de aulas ministradas por Schelling, sem nem ao menos ter a pretensão de uma publicação futura.

Em Schelling, como em Hegel, fica claro desde as primeiras preleções que o que está em jogo inicialmente em uma “filosofia da arte”, é a compreensão de seu conceito e o reconhecimento de seu lugar no interior da filosofia como um todo. Como já indicado, as dificuldades para se fundamentar a bela arte como objeto autêntico da filosofia se mostra como algo sintomático neste contexto do idealismo alemão. Assim podemos encontrar, também, esta problematização, de modo específico, em Schelling, principalmente na *Introdução à Filosofia da Arte*. Schelling procura definir os limites de seu esforço sistemático como distinto de tudo o que “até a época presente existiu sob o nome de estética, de teoria das belas artes e ciências”. (SCHELLING, 2011, p.372). Observando as preleções, seja de Hegel ou de Schelling, podemos reconhecer o esforço de ambos em caracterizar a originalidade da orientação de seus projetos em função dos desdobramentos do pensamento relacionados à estética que os antecedem. Assim como o faz Hegel, seu contemporâneo e rival procura se orientar em um cenário filosófico profundamente marcado pelas impressões conceituais provocadas pelo criticismo kantiano. A consideração filosófica da arte estabelecida por Kant, em sua *Crítica do Juízo*, em suma, tem como consequência mais fundamental o fortalecimento da ideia de autonomia da arte e a afirmação da liberdade irrestrita a que se liga a chamada experiência estética, sobretudo quando levamos em consideração as nossas disposições de ânimo. Os dois maiores representantes do idealismo alemão, portanto, partem

da mesma referência na promoção da revolução no prestígio e valor que o fenômeno artístico<sup>10</sup> passa a assumir para o pensamento filosófico.

Com efeito, a concepção presente, em geral, no idealismo alemão, de que à arte corresponde um âmbito privilegiado para exposição afirmativa do absoluto, como unidade entre o particular e o universal, vincula-se, diretamente, com as reflexões kantianas que, ao tratar da noção de gênio, símbolo e finalidade, provocam incontestável influência, não só na discussão sobre a arte e a estética no plano filosófico, mas, de modo efetivo, ao próprio meio artístico da época. Sobre esse ponto, Schelling<sup>4</sup> nos chama a atenção para a ampla repercussão das reflexões de Kant, tanto nos meios em que a arte era de fato produzida quanto, principalmente, em referência à filosofia acadêmica praticada na época. Schelling denuncia aí um certo equívoco da parte de seus contemporâneos diante da recepção da terceira crítica de Kant, e nos afirma o seguinte.

Com a Crítica do Juízo ocorreu o mesmo com as outras obras de Kant. Dos kantianos era naturalmente de se esperar a mais extrema falta de gosto, da mesma maneira que lhes faltava espírito na filosofia. Muitas pessoas aprenderam a Crítica do Juízo Estético de cor e a apresentaram na cátedra e em escritos como sendo estética. (Schelling, 2010, p. 25)

Como podemos notar nessa passagem, o termo “estética” aparece em um trecho pequeno com conotações distintas, quando referido à terceira crítica e à recepção supostamente equivocada da obra, na medida em que o mesmo seja tomado no sentido de cultura do gosto. É em contraponto a essa recepção da *Crítica do juízo* de Kant como uma obra de estética que Schelling denomina a sua “Filosofia da arte”. Schelling faz uma declaração bem explícita de suas intenções nas aulas ministradas sobre as artes: “Peço-lhes sobretudo para não confundir essa ciência da arte com nada daquilo que até agora se apresentou sob esse nome, ou sob um outro nome qualquer, tal como estética ou teoria das belas artes e belas ciências. Ainda não existe, em lugar algum, uma doutrina da arte científica e filosófica, existem, no máximo, fragmentos de uma doutrina, e mesmo estes ainda são poucos entendidos, e não podem ser entendidos a não ser na coesão de um todo” (p. 24-25).

Para Schelling, antes do esforço de unificação sistemática tentado por Kant, tudo que

---

<sup>10</sup>Um exemplo evidente do prestígio conferido à Kant, em consequência de sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, sem dúvida, observa-se no acolhimento desta obra pelos poetas de maior importância no contexto do Romantismo Alemão, como Schiller e Goethe, em que, no caso deste último, assim como nos fala Cassirer, em relação aos resultados das investigações kantianas: “vê na teoria de Kant o equilíbrio crítico da antiga polêmica entre gênio e regras, que dominava toda poética do século XVIII” (CASSIRER, 2007, p.267)

<sup>4</sup>“Antes de Kant, toda doutrina da arte na Alemanha era uma mera descendente da Estética de Baumgarten – pois foi ele quem usou essa expressão pela primeira vez [...] no período imediatamente anterior a Kant, quando popularidade superficial e empirismo eram dominantes na filosofia [...] procurava-se explicar o belo pela psicologia empírica, e em geral os milagres da arte eram tratados mais ou menos da mesma maneira esclarecedora e denegadora.” (SCHELLING, 2010, p. 25)

envolvia a arte como tema pecava pela superficialidade e fragmentação em seu tratamento. O alvo de Schelling são, principalmente, as obras dos ingleses e franceses, cujos fundamentos se assentam em um empirismo de pouco valor filosófico, afinal, seus “princípios eram proposições psicológicas”, o que quer dizer que: “Procurava-se explicar o belo pela psicologia empírica” (p. 25). A diferença de seus contemporâneos que seguem em essa linha está no fato de que seus procedimentos se tornam mais aprimorados, quer dizer sofisticados. Mas no fim das contas essa perspectiva empírica e fragmentada se reduz, naturalmente, a um receituário destinado à mera formação do gosto, e é essa visão da arte que cai sob a denominação de “estética”, e da qual Schelling quer se distanciar elaborando uma ciência filosófica do belo. Nisso tudo é visível o paralelo com Hegel, assim como a recusa explícita do autor da *Filosofia da arte* em se servir do termo estética. Só a ideia de uma autêntica ciência da arte pode dar unidade e verdadeira compreensão da natureza do belo, mudando de forma consistente esse cenário incerto que compromete sua dignidade. Para que seja parte da filosofia, a arte tem que poder ser pensada como um sistema, e só a filosofia, nesse caso, “filosofia da arte”, pode realmente dedicar-se a instaurá-lo.

Como Hegel, Schelling tem, portanto, que justificar o valor filosófico da arte, para que ela saia de sua forma receituária comum às estéticas da época e passe a ser representada no mesmo grau de universalidade a que se destina a filosofia, como é o caso dela relativamente à natureza e à história. Como ele diz: “Para aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição dele na potência mais alta” (26). E talvez a confusão dos termos que nos interessam neste trabalho (Estética e Filosofia da Arte) advenha do fato que na “esfera particular da filosofia delimitada pela filosofia da arte, alcançamos a intuição da beleza eterna e dos protótipos do belo” (27). A arte nos propicia a figuração do verdadeiro, afinal, nela, “forma e matéria brotam juntas” (23). É impensável uma arte que seja mera abstração, afinal ela é esse todo do qual não podemos separar o conteúdo (matéria) da ordenação (forma) apresentada pelo artista. Por isso a ideia de Absoluto perseguida pelo sistema filosófico pode ser reconhecido nela como a “mais alta” potência da filosofia como sistema.

Neste sentido, para Schelling, unicamente a filosofia poderia desvelar as fontes originárias da arte, pois “exprimi, de uma maneira imutável, em ideias, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado” (Idem, p.24). É, portanto, esta perspectiva absoluta, na qual universal e particular são um, que marca a diferença característica que Schelling visa ressaltar, com relação à filosofia da arte em contraposição com as teorias finitas da arte, ou estéticas, entendidas como empreendimento

que visam a formação do gosto, sendo por essa ótica mais próximas de uma perspectiva empírica ou histórica que filosófica em seu verdadeiro significado.

Nossas considerações até aqui visam reforçar o que pode marcar o que chamamos de certa indecisão em chamar essa parte da filosofia de “estética” ou de filosofia da arte”. As escolhas distintas de Hegel e Schelling não devem nos confundir sobre o sentido que isso pode ter, afinal ambos são filósofos e não simples “estetas”. Márcio Suzuki, ressaltando as dificuldades que se pode sentir na leitura de *A filosofia da arte*, de Schelling, escreve:

Em muitos aspectos, sem dúvida, o texto traduzido neste volume poderá parecer inadequado para a leitura e desaconselhável como matéria de estudo. Ele poderá desagradar aquele que se interessa por literatura ou artes devido ao seu excessivo pendor sistemático, enquanto o iniciado em filosofia dificilmente deixará de notar as fissuras do edifício e também a modéstia do empreendimento, se comparado à colossal construção do sistema das artes que é a *Estética* de Hegel (p. 10)

Para nós, esse é um detalhe que deve orientar a divisão da “*Estética*”, de Hegel. Afinal, as formas particulares de arte, como a literatura citada por Suzuki, só têm alcance filosófico se forem, antes, contextualizadas em um sistema autossuficiente, que é como se imaginou, porém incorretamente, a estética desde Baumgarten. Por essa razão, como diz Suzuki, para Schelling, “a arte dos tempos modernos vive um momento de infecundidade: o próprio desacordo sobre o que seja a arte e qual o seu destino é o sintoma mais evidente de uma *crise da arte*, sobre a qual a filosofia não pode deixar de refletir. Os sinais mais fortes dessa crise se manifestam precisamente no momento em que se começa a discutir, na filosofia, o que é gosto, criação e objeto artístico” (Idem).

É preciso resolver os mal-entendidos, como o que nos interessa em particular: a correlação e, ao mesmo tempo, diferença entre estética e filosofia da arte. Sempre que pensarmos uma “teoria da arte” como o conhecimento *particular* de um objeto, isto significa que este é caracterizável como tendo fins limitados, que o seu ser “particular” é estar preso a um limite abstrato. Se for assim, exatamente por isso esse conhecimento não pode pertencer à investigação filosófica em seu sentido verdadeiro. Posso gostar de literatura e conhecer detalhes das técnicas que nela são usadas sem que com isso eu tenha sentido filosófico que eleve minha compreensão. E para a filosofia não se pode ter nada mais em vista a não ser o absoluto<sup>5</sup>. Assim, nesta direção, afirma Schelling que a consideração da arte<sup>6</sup> “é ela mesma

---

<sup>5</sup>Márcio Suzuki, em seu artigo *Filosofia da Arte ou Arte de filosofar?* Nos diz que: “A filosofia da arte não é, por isso, somente uma lacuna a ser preenchida por exigências de completude e acabamento sistemáticos. Ao contrário, é ela que se impõe necessariamente ao filósofo, se este tem sensibilidade para perceber que sua reflexão provém exatamente da mesma origem que o impulso artístico de superação das contradições entre sujeito e objeto, necessidade e liberdade, natureza e história.” (SUZUKI, 2010,p.11)

<sup>6</sup>Schelling concebe a Filosofia da Arte como “meta necessária do filósofo que vê nela a essência interna de sua ciência”, isto é, o que o filósofo tem em vista é “uma arte mais sagrada, àquela que, segundo expressões dos

filosofia somente se nela realmente expusermos o Absoluto” (Idem, p.30). Para Schelling, não interessa uma forma isolada de beleza, por exemplo, a literária, pois “na verdadeira obra de arte não há beleza isolada, somente o todo é belo” (p. 22).

Para Schelling o método sistemático que propõe utilizar visa “afastar o caos” em que se encontra o mundo da arte, assim como seu sistema da natureza teria dado unidade ao “caos de seus fenômenos”. Só um esforço como o dele pode, a seus olhos, pôr ordem às “complicações ainda mais labirínticas do universo artístico” (p. 26). É essa a forma de escapar a uma abordagem empírica e meramente histórica que desqualifica filosoficamente a estética até então. Ninguém esgota filosoficamente a arte se tenta expô-la tendo apenas um caso particular como ponto de apoio, até porque, como nos diz Schelling sobre a filosofia ela mesma: “Só há uma única filosofia e uma única ciência da filosofia; aquilo que se chama diferentes filosofias, ou é algo totalmente equivocado, ou são apenas exposições do todo único e indivisível da filosofia em diferentes *potências* ou sob diferentes determinações ideais” (p. 28). Se, como fazem os empiristas da arte, nos propomos a analisar uma forma particular de arte, isso tem algum valor “se este acolhe e expõe em si todo o Absoluto” (p. 29).

A consequência é que não há filosofia de artes particulares, porque “não pode haver filosofias particulares, nem tampouco ciências filosóficas particulares e isoladas” (Idem). Os estetas, não os filósofos, são aqueles que buscam determinar normas específicas para essa ou aquela forma de arte, e com isso podem sempre cair nessa armadilha e fixar as formas particulares de arte no isolamento exterior de sua técnica específica. Schelling exige que toda arte, como membro do todo da arte só seja considerado “verdadeiro membro” se é “reflexo perfeito do todo, somente se o acolhe totalmente em si. Este é precisamente o vínculo do particular e do universal que reencontramos em todo ser orgânico, assim como em toda obra poética, na qual, por exemplo, cada uma das diferentes figuras é um membro a serviço do todo, e no entanto, novamente absoluta em si no pleno acabamento da obra” (Idem).

Estas passagens de Schelling, em sua *Filosofia da Arte*, nos fazem prestar atenção no título da obra de Hegel, que se traduz como *Cursos de Estética*, e que, como foi dito acima, foi escrito também para, antes de ser publicado, servir de texto para aulas em que o filósofo se empenha em escapar das incertezas que afetam tanto a nomenclatura quanto o conteúdo e o método (filosófico ou não) a que estava relacionada a nova disciplina. Nossa intenção, por

---

antigos, é um instrumento dos deuses, uma prenunciadora de mistérios divinos, a que desvela Idéias; refiro-me à beleza ingênita, cujo improfanado raio ilumina e habita somente almas puras, e cuja figura é tão oculta e inacessível ao olho quanto a verdade, que lhe é igual. Nada daqui que o sentido mais comum chama de arte pode ocupar o filósofo: ela é para ele um fenômeno necessário, emanando diretamente do Absoluto, e só tem realidade para ele, se é exposta e demonstrada como tal. (Idem, p.368-373)

consequente, é fazer considerações de modo mais específico sobre esta obra, que, a nosso ver, pode ter sido mal compreendida, caso Schelling tenha pensado também em Hegel, quando separa filosofia da arte e estética. A nosso ver o empreendimento de ambos tem um espírito comum. O que intencionamos mostrar é que, na verdade, há, nas análises, de Hegel, em seus *Cursos de Estética*, uma preocupação fundamental relacionada à oposição e a síntese entre a particularidade imediata e a universalidade do espírito mediante a obra de arte, concepção esta que tem seu ponto de partida, reconhecido por Hegel, fundado em Kant.

#### 1.4 AS CONTRIBUIÇÕES KANTIANAS PARA O PROBLEMA DA ARTE

Ainda em sua “Dedução histórica do verdadeiro conceito da arte”, Hegel afirma que a questão do belo na arte é reconhecida como “um dos meios que resolve e reconduz a uma unidade aquela contraposição e contradição entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza – tanto a que aparece externamente quanto a que é interior e pertence ao sentimento [Gefühl] e ao animo subjetivos” (p. 74). Essa unidade, segundo Hegel, foi buscada por Kant, pois sua filosofia “não apenas sentiu este ponto de unificação em sua necessidade, como também o reconheceu e o representou de modo determinado” (Idem). A enorme importância de Kant, no entanto, por mais que não possa ser contestada, como mostra Hegel, é considerada por este filósofo “como insatisfatória” (75). Apesar do progresso que a concepção estética de Kant representa em relação àquela defendida por Baumgarten, sua abordagem sobre o belo, talvez em razão de um interesse mais amplo na questão, qual seja, a fundamentação de sua nova concepção de juízo estético, não chega a tornar pacífica a consideração filosófica do belo artístico. O testemunho de Schelling sobre a repercussão da *Crítica do Juízo* já nos chama a atenção para o fato de que, para alguns, trata-se de uma obra sobre estética e, para outros, de filosofia da arte. E, na verdade, esse problema é, na filosofia de Kant, bem anterior à publicação da terceira crítica, ele aparece em 1781, com a *Crítica da razão pura*.

É famosa a nota escrita por Kant à “Estética Transcendental”. A nota diz o seguinte:

Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra estética para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência (KANT. B.34)

Sem dúvida, essa nota ganha uma importância ainda maior em 1790, com o aparecimento da *Crítica do Juízo*, afinal ela nos dá a impressão, pelo menos de imediato, que Kant mudou de opinião sobre as pretensões de Baumgarten em relação à estética e o seu lugar

no interior da filosofia.

Com certeza podemos ler na contestação de Kant uma das objeções que, segundo Hegel, eram feitas em sua época sobre o valor científico da estética como assunto filosófico. Aqui até mesmo o uso dos termos “estética” e “crítica do gosto” parece não ter, para Kant, um valor sustentável. Para Kant isso tudo não passa de uma novidade que resulta da influência de Baumgarten e sua proposta de pensar o belo sob condições de análise científica. Avaliar criticamente o belo, entendendo com isso a possibilidade de submetê-lo a princípios da razão, como o exige a filosofia, é isso que Kant descarta nessa nota como algo impossível de ser feito. O que deve se dizer logo é que Kant e Hegel não entendem ciência no mesmo sentido, ou pelo menos não totalmente no mesmo sentido. Mesmo assim, aqui também aparece aquela atmosfera de dúvidas sobre como entender o que pode ser a “estética”, bem como a “crítica do belo”, que para ser filosófica, tem que levar em conta princípios. As obras críticas de Kant começam com essa desconfiança, para não dizer com uma certeza negativa em relação à estética e à crítica racional do belo, e encerra com uma retomada inovadora da questão que como reconhece Hegel, faz dele um marco, ainda que insatisfatório, quando se trata da elevação desse tipo de objeto às considerações realmente filosóficas.

Além desse fato, ou seja, da percepção de Kant a respeito do que é o estético e do que é a crítica do belo, sua ideia de uma crítica do gosto ou do juízo estético exige dele pensar como isso poderia ser feito filosoficamente. É que, para Kant, a filosofia se divide naquilo que ela é enquanto uma teoria objetiva, em filosofia teórica e filosofia prática, sendo a parte referente à estética e a arte algo especial e sem o mesmo estatuto da ciência e da moral. Como isso parece confirmar as questões levantadas por Hegel, é interessante fazer uma pequena análise de como Kant reincorpora a “estética” em *seu plano* de escrever a *Crítica do Juízo*, e isto junto à própria dedução hegeliana do conceito filosófico da arte.

Segundo Hegel, Kant é responsável pelo “impulso a toda orientação da filosofia moderna”, e isto se deve, pois, por ter colocado “como fundamento da inteligência e da vontade, de um modo geral, o racional em si, a liberdade, a consciência que se descobre e se sabe infinita.” (HEGEL, 1996, p.83). Entretanto, a referência de Hegel recai na crítica de que Kant em face da contraposição, entre a particularidade e o universal, estabelece a conciliação, tanto em relação ao âmbito correspondente ao juízo teórico, quanto ao prático, apenas mediante “a forma de ideias subjetivas elaboradas pela razão e cuja realidade seria indemonstrável” (Ibd. p.84). Não obstante, ainda que Kant tenha permanecido na mera subjetividade e, assim, não alcançando, segundo Hegel, a concepção da efetiva determinação da verdade como a solução objetiva da contraposição, já em sua última crítica, há aspectos

fundamentais a respeito da consideração da beleza e da arte onde, pela primeira vez, foi proposto como necessário que a compreensão da arte devesse estar ligada a uma livre interação envolvendo tanto as disposições da ordem causal da natureza, como, também, do âmbito fundado pelas leis da liberdade.

A respeito disto Hegel nos fala sobre Kant:

Ao se referir aos objetos belos da natureza e da arte, aos produtos da natureza que, pelo caráter finalista, lhe abrem caminho para o conceito de organismo e do ser vivo [...] aqui, o conceito, o geral, ainda contém o particular e, enquanto fim, determina, não de fora, mas de dentro, o particular e o exterior, a própria estrutura dos membros de tal forma que se estabelece por si mesma a correspondência entre o particular e o geral. [...] O juízo estético deixa livremente subsistir o que existe fora de si, e provém do prazer que se alcança no objeto como tal, sem que intervenha nenhuma outra consideração e atribuindo ao objeto um fim em si. (Idem, p.84)

Neste sentido, o que aqui é ressaltado, por Hegel, refere-se a certa libertação da arte das amarras do intelecto ou entendimento finitos, isto é, o ajuizamento do belo artístico, na visão de Kant, não se pautaria mais em função da determinação da “faculdade de formar conceitos[...] mas resulta do livre jogo do intelecto e da imaginação”(Ibd, p.84). A autonomia, pois, que Kant confere ao juízo estético, é que tal objeto possua a sua determinação a partir de si mesmo, sem estar atrelado a nenhum conceito prévio. E isto significa, para Hegel, que: “nos juízos sobre o belo, nós não temos consciência do conceito e da integração nele do objeto e que, sempre sem consciência, nós não aceitamos como adquirida a separação entre o objeto particular e o conceito geral, separação que, entretanto, existe no juízo” (p.85). Com efeito, na compreensão de Hegel, é inconcebível que o intelecto possa apreender a beleza, porque o entendimento, em vez de gerar unidade dos termos opostos, pelo contrário, de forma permanente conceberia apenas as diferenças meramente exteriores, tomando a realidade da arte como algo bem diferente de sua idealidade fundamental.

Em relação a estas análises de Hegel sobre as implicações da terceira crítica de Kant, temos como evidência que o que passa a ser buscado refere-se à possibilidade de se conciliar, mediante a arte, “o fosso aberto entre a sensibilidade e o entendimento, [onde] a arte é precisamente um ambiente entre ambos” (BAYER, 1965, p. 315). Assim, se nos referimos propriamente à terceira crítica, de Kant, com o fim de evidenciarmos alguns pontos de contato que se estabelecem entre a particularidade e a universalidade a respeito da obra de arte, podemos perceber em que sentido Hegel procura assinalar o marco conceitual neste filósofo que deu impulso à transformação que sofreu a consideração da arte e da estética. Algo que Hegel também busca tomar como fundamento e diretriz principal de sua concepção do ideal da beleza, assim como o seu ponto de partida para seus *Cursos de Estética*.

Se nos dirigimos então à *Crítica do Juízo*, de Kant, podemos, neste sentido, constatar que em sua *Introdução*, há referências significativas que estão na base das principais questões que Hegel considera sobre a arte. Assim, de modo fundamental, por exemplo, temos na abordagem inicial da terceira crítica a indicação de dois âmbitos concernentes ao “sistema real da filosofia”, onde eles se distinguiriam originariamente em função de seus objetos, “de tal modo que uma das partes tem de ser a filosofia da natureza, a outra parte a dos costumes”, respectivamente correspondentes à filosofia teórica e prática. (KANT, *Introdução*. B.1). No sistema formado pelas críticas kantianas – que investiga a “possibilidade de um conhecimento como esse” – a primeira parte (teórica) condiz com a *Crítica da Razão Pura* na qual são estabelecidos princípios puros *a priori* com respeito à experiência possível, desvelando assim a estrutura do poder legislador sobre a natureza, isto é, a faculdade do Entendimento. Em contrapartida, temos outro modo de causalidade que, diferindo da natural, caracteriza-se como o poder de iniciar a partir de si uma série na cadeia causal, mediante leis da própria faculdade da Razão, isto é, via liberdade. Esta corresponde ao âmbito legal da filosofia prática que já em na primeira crítica tem seu direcionamento adequado.

Seguindo a “Primeira Introdução” à *Crítica do Juízo*, podemos observar que a abordagem de Kant sobre a questão da arte se dá em função da constatação de certo equívoco em se considerar como prática proposições que condicionam de maneira externa nosso arbítrio em vista de algum fim. O filósofo transcendental afirma que apenas “aquelas que expõem diretamente pela representação de sua forma (segundo leis em geral), sem levar em consideração os meios do objeto a ser efetuado, podem e devem ter seus princípios próprios (na ideia de liberdade)”, e com isto pertencer à consideração da filosofia prática. Em contrapartida aquelas proposições que “enunciam imediatamente a possibilidade de um objeto por nosso arbítrio, pertencem sempre ao conhecimento da natureza e à parte teórica da filosofia” (KANT. *Introdução*. A.5). E enquanto tais, como proposições de execução, Kant as distingue como “proposições técnicas” referindo-as como prescrições da habilidade. A relevância destes apontamentos iniciais que Kant faz refere-se ao emprego da expressão “técnica” também para juízos em que, no seu procedimento perante certos objetos, os tomariam “como se sua possibilidade se fundasse em arte, casos em que os juízos não são nem teóricos, nem práticos” e, não se caracterizando por determinar conceitualmente, “a natureza mesma é julgada meramente por analogia com a arte, e aliás na referência subjetiva a nossa faculdade-de-conhecimento” (KANT. *Introdução*. A.6).

A concepção de Juízo em jogo nas considerações de Kant se caracteriza enquanto uma faculdade autônoma que ocuparia uma posição intermediária entre as faculdades superiores do

Entendimento e da Razão. E por analogia, como Kant mesmo nos diz, assim como “o entendimento fornece a priori leis da natureza, enquanto a razão leis da liberdade” seria possível que no Juízo mesmo contenha o “seus princípios próprios a priori” que possibilitariam o vínculo entre as outras duas faculdades superiores.

Geralmente, quando o juízo se encontra subordinado às faculdades de conceitos, sua atividade consiste em determinar os objetos partindo do universal em vista de subsumir os particulares. Entretanto, na ausência das rédeas conceituais previamente impostas ao Juízo pelo entendimento e a razão, emerge uma espécie de atividade peculiar concernente ao pensamento<sup>16</sup>: a reflexão. Esta é caracterizada pela direção inversa da atividade científica do juízo, passando a um processo que tem sua partida do particular em busca do universal. E, neste modo especial e até mesmo *originário* do Juízo, o seu princípio encontra-se numa certa adequação *a priori* da natureza à sua própria atividade.

O princípio do juízo reflexionante não produziria assim nenhum conhecimento da natureza, ou seja, “a representação da natureza como arte é uma mera ideia, que serve de princípio à nossa investigação dela” e, referida assim, enquanto pressuposto ao sujeito conhecedor, tal princípio do Juízo caracteriza-se como um “princípio heurístico”. Nesse sentido, tem-se em relação ao Juízo um modo de legislação singular que Kant chama de “*heautonomia*”, ou seja, como aquele cujo princípio origina-se *de si a si mesmo*.

Com efeito, se nos dirigimos ainda às análises de Kant sobre o juízo de reflexão estético, presentes na primeira parte da *Crítica do Juízo*, podemos encontrar indicações significativas também envolvendo o caráter autônomo da obra de arte, fio condutor imprescindível para se entender o contexto subjacente dos alcances que a filosofia da arte no idealismo alemão busca alcançar. Deste modo, temos – como uma das evidências principais da transformação que a consideração da arte adquire então –, que a beleza artística se funda a partir de uma relação proporcional entre o gênio e o juízo de gosto estético, isto é, o gênio, que Kant define como “um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada” (KANT. B.182), implicando originalidade, nos apontaria já para o certo caráter absoluto em si e para si destacado por Hegel em relação à atividade artística. Neste sentido, para Kant o gênio se caracterizaria como um “espírito peculiar” que estaria

---

<sup>16</sup>Sobre este caráter especial do juízo estético Kant nos fala: “Assim, se ocorresse um conceito ou regra, proveniente originariamente do Juízo, teria de ser um conceito de coisas da natureza, na medida em que esta se orienta segundo nosso Juízo e, portanto, de um índole tal da natureza que dela não se pode fazer nenhum conceito, senão que seu arranjo se orienta segundo nossa faculdade de subsumir leis particulares dadas sob leis mais universais, que no entanto não estão dadas; em outras palavras, teria de ser o conceito de uma finalidade da natureza, em função de nossa faculdade de conhecê-la, na medida de em que para isso é requerido que possamos julgar o particular como contido sob o universal (KANT. Introdução. A.8)

para além da produção pautada na simples imitação da natureza e, “em sentido estético significa o princípio vivificante” das obras de arte. Segundo tal princípio indeterminado, no entender de Kant, a noção de gênio refere-se à “faculdade de apresentação de *ideias estéticas*” (KANT. B.192). O gênio, por isso, é quem torna as ideias algo de sensível.

Por outro lado, em vista do juízo estético, no § 17, Kant afirma a impossibilidade de regras objetivas para o gosto, pois este se funda no *sentimento de prazer*, ocasionado “em última análise, (pelo) jogo livre das faculdades de conhecimento – o entendimento e a imaginação – que constitui o princípio a priori, transcendental” (NUNES, 1998, p.191). Contudo, enquanto certo complemento à unanimidade entre as faculdades é indicado que o juízo de gosto requer – como modelo mais elevado, original – “uma simples ideia que cada um tem de produzir em si próprio” (KANT. B.54) em função do ajuizamento estético. É neste sentido, pois, que Hegel aponta a permanência por parte de Kant, em considerações presas ainda a um aspecto unilateral, aqui, à subjetividade do juízo estético. Isto é, para Kant, se as ideias da razão são incondicionadas em vista das formas da sensibilidade (espaço e tempo) não correspondendo intuição alguma, por outro lado, nos diz que as ideias estéticas são intuições em que nenhum conceito pode ser determinado ou adequado. Assim temos que, na arte, há, segundo a alusão à produção de ideias estéticas, como que uma apresentação indireta da ideia racional, isto é, analogicamente<sup>17</sup> uma pode ser pensada em função da outra, não em vista de seu conteúdo, que podem ser diferentes, mas de acordo simplesmente com as regras da reflexão.

Finalmente, seguindo os pontos principais em parte ressaltados por Hegel a respeito do alcance das investigações kantianas na última crítica, podemos perceber que o juízo de reflexão estético autêntico – enquanto livre de determinações conceituais que oriente seu procedimento de modo a reconhecer seja objetos fenomênicos ou ações segundo as leis da razão – possuiria neste caso específico o sentimento de prazer como o seu princípio, determinando, assim, o acordo fundamental entre as faculdades superiores característico da própria constituição judicativa do sujeito transcendental. Neste sentido, portanto, seria possível, “apontar no belo [...] e na ‘representação final em si’ das artes, quando vivificadas pela imaginação produtiva do gênio – a ‘passagem’ capaz de interligar, como ponte sobre o ‘grande abismo’ que separa o ‘supra-sensível dos fenômenos’” (NUNES, 1998, p.193). É deste modo que é posto por Kant no fim de sua *Primeira Introdução*, o juízo estético como algo

---

<sup>17</sup>“Mediante uma analogia (para qual nos servimos também de intuições empíricas), na qual a faculdade do juízo cumpre uma dupla função: primeiro de aplicar o conceitos ao objeto de um intuição sensível e então, segundo, de aplicar a simples regra da reflexão sobre a intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente o símbolo.” (KANT. B.256)

fundamental, que permite, em relação às partes de seu sistema, certa função de conciliação e unidade:

Assim descortina-se um sistema dos poderes-da-mente, em sua relação com a natureza e a liberdade, das quais, cada uma tem seus próprios princípios determinantes a priori e, por isso, constituem as duas partes da filosofia ( a teórica e a prática) como um sistema doutrinal, e ao mesmo tempo uma *transição* por intermédio do Juízo, que através de um princípio próprio vincula ambas as partes, a saber, do substrato sensível da primeira filosofia ao inteligível da segunda [...] cujos juízos, porém, sob o nome de estéticos [...], são de espécie tão particular que referem intuições sensíveis a uma Ideia da natureza, cuja legalidade, sem uma relação da mesma a um substrato supra-sensível, não pode ser entendida.(KANT, A.61)

O que é importante salientar em todas essas passagens de Kant, que procuramos resgatar, é que é dada ao juízo estético, segundo estas observações, certa primazia quando se trata de pensar a possibilidade de conciliação entre os opostos: natureza e a liberdade. E desta maneira podemos perceber que a “crítica do gosto”, de Kant, mesmo estando orientada muito mais para determinar as relações entre as faculdades superiores do que para dar conta dos fenômenos artísticos, abre-nos uma perspectiva fundamental à consideração filosófica da arte, tanto notada e referenciada no pensamento sobre a arte que lhes seguiu, passando, evidentemente por Hegel, que chega a ser algo sintomático<sup>11</sup>, como por exemplo, podemos observar no que Schelling nos diz em um “breve ensaio: ‘é primeiramente a partir de Kant e por meio dele que foi expressada cientificamente a essência da arte’” (SCHELLING, *Immanuel Kant* 1985, v.3, p.19 apud WERLE, 2005). E faz parte desse modo de ser da arte essa bipolaridade diante da qual ela precisa ser compreendida e cuja expressão, ou exposição, a nosso ver, pode ser observada na própria estratégia de apresentação do *Curso sobre estética*, de Hegel.

### 1.5 A PERSISTÊNCIA DA QUESTÃO

Como tentamos mostrar em apanhado geral, os termos “estética” e “filosofia da arte”, são desde sua formulação moderna com Baumgarten noções sujeitas a controversas. E o principal é considerar essas controvérsias como naturais ao assunto. Por isso, procuramos complementar a colocação da dificuldade que lhe é inerente com o que dizem Schelling e

---

<sup>11</sup>A respeito da grande influência e repercussão desta obra de Kant, Harold Osborne, por exemplo, nos diz que: “A contribuição pessoal de Kant consiste sobretudo em expressar logicamente as atitudes que prevaleciam e modelá-las num sistema coerente. Ao fazê-lo, revelou singular acuidade no sublinhar as questões cuja importância persistiu até o século XX. [...] O fato de ser ainda a *Crítica do Juízo* a mais importante obra isolada da estética moderna, é um tributo ao vigor do pensamento que nela se contém: encerra maior bom senso – assim como alguma insensatez – do que tudo o que se tem escrito sobre o assunto desde Platão.” (OSBORN, 1977, p. 155 ; 156)

Kant sobre a forma de abordar, tendo em vista a sistematicidade filosófica, essa nova disciplina esboçada dentro da tradição do pensamento alemão. Mas não se trata, para nós, de tomar uma decisão simples entre um e outro dos termos, como não o era para Hegel. O que queremos é tentar compreender essa polaridade, que, historicamente, ainda se mantém. Portanto deve haver uma razão para isso na própria natureza da questão estética.

O que é evidente é que a estética como disciplina filosófica surge em meio a própria dificuldade que se tem em justificar a sua legitimidade. O desafio que a arte suscita à intenção de um tratamento filosófico não é algo que ficou restrito ao momento histórico em questão, e nem sequer foi esgotada nesse período. Mais ainda, a própria questão sobre o objeto e o método associados aos termos estética e filosofia da arte, permanecem em nossos dias pouco precisos.

À exemplo disso, em um artigo intitulado “Estetica y filosofia del arte: hacia una delimitacion conceptual”, Maria Antonia Labrada faz um levantamento das discussões mais expressivas sobre o assunto no século XX. Entre os nomes por ela citados estão os de Osborne, Nicolai Hartmann e Benedetto Croce, todos preocupados em determinar, cada um a seu modo o conceito de estética. Tomando Hartmann como referência, a autora mostra como surgem alguns problemas da ideia de que a Estética é uma modalidade de conhecimento. Perguntas como: sob que categorias da razão, ou, que tipo de racionalidade podemos ligar a esse tipo de tema quando tratado no interior da filosofia? Labrada diz, ainda, que os contemporâneos parecem ainda mais inseguros em definir o que vem a ser o objeto dessa “ciência” que os autores do século XVIII. É quase como se nada tivesse acontecido desde aquela época, e nos víssemos na necessidade de debater as questões relativas ao seu fundamento.

Como admite Croce, antes do século XVIII, por mais que se escrevesse sobre a arte e a beleza, fazia falta justamente aquilo que Hegel e Schelling cobram em suas obras: uma reflexão consciente que desse unidade e sistematicidade a tudo o que se sabia sobre essa matéria. Mas, como destaca Labrada, “ao otimismo das investigações do século XVIII sucede a perplexidade no século XX, o que – longe de fazer desesperar sobre a legitimidade da estética como disciplina filosófica – a consagra definitivamente como tal” (p. 68). Parece que essa perplexidade se deve ao fato de que nos debates sobre o assunto tudo continua controverso, porque as ideias são mais corretamente identificadas como expressão de um ponto de vista entre outros. Até o saber com clareza se a estética é uma disciplina moderna ou antiga, até isso, pode gerar controversas. Como se vê, em pleno século XX e para a filosofia contemporânea, esse como outros problemas que envolvem a definição do método e do objeto

da estética enquanto disciplina filosófica parece nos manter no estágio de incerteza que a discussão sobre o assunto estava à época de Baumgarten, de Kant e de Hegel e Schelling.

Neste sentido, entendemos que é mais produtivo buscar a caracterização do que se pode conceber tanto por filosofia da arte como por estética, segundo as sugestões presentes no próprio círculo da filosofia do idealismo alemão que observamos acima. O qual deixa bem claro que para se oferecer um exame autenticamente filosófico para a arte é preciso buscar o esclarecimento do caráter de sua existência autônoma, determinada em si e para si de forma absoluta, como uma espécie de teoria genérica que compreenda o ideal do belo artístico em sua universalidade. E por outro lado, a compreensão do termo estética seria associada à verificação das formas pelas quais este mesmo ideal do belo artístico se realizou na sensibilidade.

## CAPÍTULO II - HEGEL E A FILOSOFIA DA ARTE: A PERSPECTIVA SISTEMÁTICA

### 2.1 INTRODUÇÃO

Se deixarmos de lado as considerações sobre a *Fenomenologia do espírito* e a *Ciência da lógica*, podemos dizer que uma das obras de Hegel consideradas das mais importantes, pela influência acadêmica que teve, é a que reúne os textos que foram publicados com o título de *Cursos de estética*. Nessa obra, o filósofo do idealismo absoluto não trata, simplesmente, do conceito de Belo e das formas de arte em que a Beleza pode ser observada em diferentes graus de sua manifestação, ele aborda uma temática nova para a tradição filosófica moderna, como tentamos mostrar acima. E Hegel tem o cuidado de tratar a questão moldando-a ao seu sistema, afinal, para ele, a arte evolui de acordo com o próprio Espírito, indo das mais sensíveis, como a arquitetura, até a mais espiritualizada, que, para ele, é a poesia. Os *Cursos de estética*, em seu todo, demonstram o grande alcance sistemático que o Ideal da Beleza, definido por Hegel – enquanto o desenvolvimento do conceito em forma concreta –, e nos fornece uma referência universal para se pensar o fenômeno artístico enquanto tal, mas, também, em suas variadas manifestações individuais.

O nosso objetivo principal neste capítulo é evidenciar em que sentido essa obra de Hegel nos ajuda a entender as ambiguidades que alimentam os debates em torno da nomenclatura mais adequada à nova disciplina filosófica, tendo como base inicial a forma que lhe dá o filósofo pela divisão da mesma em suas duas partes essenciais. E de tal modo que teríamos primeiramente, nos *Cursos de Estética*, o momento em que se concentram as análises hegelianas em vista da fundamentação de uma concepção verdadeiramente filosófica acerca do que vem a ser, em geral, a bela-arte, isto é, enquanto a manifestação do espírito<sup>7</sup> no meio sensível como uma existência em si e para si, em forma absoluta. Assim, procede da

---

<sup>7</sup>Com respeito ao caráter essencial da concepção de espírito na filosofia de Hegel, cabe notar que “esta noção é tomada num sentido absoluto, que ultrapassa portanto os limites de uma consciência individual. Se ela encontra uma expressão na representação religiosa do cristianismo, não se deixa reduzir ao tema de um Deus pessoal, que transcende o mundo. Ao contrário, o Espírito torna-se o que é ao se realizar efetivamente no mundo. Não é um infinito separado do finito: neste caso, seria um infinito limitado, o que é absurdo. É portanto o infinito que engloba o finito, que se realiza no finito. É o Absoluto, e o Absoluto é resultado, resultado de si próprio: é a unidade o processo em cujo curso se torna efetivamente o que é em si. É portanto liberdade, concebida não como exercício de um livre-arbítrio, mas como realização do racional.” (BRAS, 1990, p.12). A concepção de espírito, neste sentido, possui “três características especiais: a) não envolve uma coisa subjacente, ou substrato, mas é pura atividade; b) desenvolve-se por estágios em formas sucessivamente superiores, primordialmente por reflexão sobre o seu estágio corrente; e c) apossa-se, cognitiva e praticamente, do que é o outro, a natureza assim como os níveis inferiores do espírito, e realiza-se neles. O desenvolvimento do espírito é concebido ora como lógico e não-temporal. Ora como histórico.” (INWOODD, M. 1997, p.119)

visão de Hegel de que, “a arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias, deste modo, de natureza espiritual, mesmo que sua exposição escolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível” (HEGEL, 2001, p.37). Este será, pois, o principal fio condutor para as análises especificamente estéticas de Hegel no decorrer de sua obra. A própria exposição que ele faz das modalidades da arte, vai do finito real ao finito como ideal, do finito materialmente dependente, ao finito mais espiritualizado, e, por isso, idealizado e expresso de modo singular ou individual. A este rigor sistemático<sup>12</sup> corresponde a originalidade do discurso sobre a estética, de Hegel, e a influência no que diz respeito ao pensamento filosófico subsequente sobre a arte.

Com efeito, o que buscamos indicar é que a estrutura dos *Cursos de Estética*, de Hegel, foi concebida por seu autor como a articulação de uma parte geral, dedicada a questões de princípio – isto é, de considerações sobre o que de fato pode ser universalmente concebido como válido diante do fenômeno da arte –, e uma parte especial, dedicada à efetividade mesma da arte no que toca o seu desenvolvimento histórico e real. Como já dissemos antes, a observação atenta do que está em jogo nessa divisão pode nos dizer muito sobre o que une e o que separa os termos “estética” e “filosofia da arte”. Isso não apenas quando analisamos as dificuldades sentidas por Hegel, mas também por Schelling, Kant e os contemporâneos que tiveram que lidar com o assunto.

## 2.2 OS FUNDAMENTOS DA CONCEPÇÃO DO IDEAL DO BELO EM GERAL

### 2.2.1 Ideia e a verdade do conceito, em Hegel

Nossa intenção neste capítulo é analisar a concepção própria de Hegel sobre a Arte e a Beleza, no plano disposto em seus *Cursos de Estética*, no sentido de caracterizar aqui os aspectos fundamentais, a partir desta compreensão do filósofo, que nos possa evidenciar a distinção e as diretrizes que envolvem a abrangência de sua filosofia da arte. Aos olhos de Hegel, a arte, indiscutivelmente, ocupa um lugar essencial em seu sistema.<sup>13</sup>Em termos

---

<sup>12</sup>Em referência a isto nos diz Châtelet que: “Aqui ainda o especialista contemporâneo não terá dificuldades para assinalar as lacunas e apontar, aqui e ali, simplificações ou exageros. Terá, sem dúvida, motivos. E não terá razão, pois esta estética é, sem dúvida, a primeira obra, na história da cultura ocidental, a coligar uma reflexão sobre a atividade artística em sua relação com a obra histórica do homem em geral, uma definição do conceito de beleza em suas manifestações diversas e uma história geral da Arte.” (CHÂTELET, 1995, p. 109)

<sup>13</sup>Com respeito à relevância da arte no sistema filosófico de Hegel, Werler faz a seguinte consideração: “a estética de Hegel parte do fato de que a arte possui uma posição elevada como expressão do divino (das Göttliche) e que constitui, ao lado da religião e filosofia, uma figura (Gestalt) do espírito absoluto [...] e encontram-se acima dos interesses subjetivos e objetivos dos homens e permitem uma satisfação infinita não

daquilo que o filósofo chama de momentos do Espírito Absoluto, em especial levando em conta o que expressa a sua mais alta dignidade, a arte é responsável por realizar, efetivamente no âmbito sensível dos fenômenos, o próprio Absoluto, ou o supremo valor do espírito, que é a liberdade. Nesse mútuo imbricamento entre Espírito e liberdade, Hegel identifica como função principal da arte, ou, do fenômeno artístico, ser o primeiro estágio da verdade, uma vez que esta possa ser compreendida como a superação ou reconciliação do antagonismo em que tradicionalmente representamos sujeito e objeto, natureza e liberdade, termos que, em suma, referem-se à dicotomia entre o particular e o universal, os quais foram apontados acima como a porta de entrada dos *Cursos de Estética*. É como uma espécie de meio que, em termos, anula esses antagonismos que se abre à possibilidade de inserir a reflexão sobre a arte no sistema da filosofia, unindo assim o formal e material, o abstrato e a realidade concreta. A arte fornece à filosofia um bom fio condutor para a compreensão da ideia de Absoluto. Por isso, a filosofia da arte, em Hegel, não só põe em evidência a elevada estima a que tem direito o fenômeno artístico para uma perspectiva científico-sistemática, associa-a, também, à questão da verdade.

Logo na primeira seção das preleções sobre estética, Hegel manifesta o quanto sua compreensão da arte está afastada do juízo comum sobre o belo, visto como “um objeto inapreensível para o pensamento”. A arte, aqui, ao contrário do juízo vulgar, é tida como “um modo determinado da manifestação e exposição do verdadeiro”, e é assim “pura e simplesmente conceituável, pois tem na sua base o conceito absoluto e, de modo mais preciso a ideia” (HEGEL, 2003p. 107). Este é o contexto no qual Hegel situa “o ponto de partida da filosofia da arte”, ou seja, na referência ao domínio em que a “verdade suprema determina-se como o espírito absoluto universal” (HEGEL, 2006, p. 111). Nessa medida, a arte seria mais uma das formas pelas quais o espírito se manifestaria, ao lado da religião e da própria filosofia. Isto é, a compreensão da arte, em jogo no sistema hegeliano, está associada à verdade em que se manifesta o próprio espírito, sendo indissociável do processo de sucessivas superações característica da autodeterminação e realização do mesmo<sup>14</sup>. Assim, como

---

alcançável no campo da finitude da vida. [...] Ainda no interior do sistema filosófico hegeliano, também se pode pensar a estética a partir do desenvolvimento da filosofia, segundo o modo como a questão da arte se apresentou nos diferentes estágios da trajetória filosófica hegeliana, desde os escritos de juventude, quando há um interesse especial pelo drama, passando pela acomodação como “religião da arte” na *Fenomenologia do espírito*, até chegar a uma forma sistemática nos *Cursos de estética*. Neste caso, a figura da arte acaba recebendo um lugar no sistema da *Enciclopédia das ciências filosóficas* como uma parte do sistema filosófico” (WERLE, 2013, p.13-14)

<sup>14</sup> “Essa suprassunção da exterioridade – suprassunção que pertence ao conceito de espírito – é o que temos chamado sua idealidade. Todas atividades do espírito nada são a não ser maneiras diversas da recondução, do que é exterior, à interioridade que é o espírito mesmo; e só mediante essa recondução, mediante essa idealização ou assimilação do exterior, vem a ser, e é, o espírito” (HEGEL. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. 1995,

primeiro momento de superação não só do aspecto limitado da natureza, mas da própria finitude presente na existência objetiva do espírito (na vida do Estado, por exemplo), a arte, para Hegel – em meio ao processo dialético orientado para a liberdade –, define-se como a manifestação efetiva e sensível da Ideia ou a verdade absoluta. Nestes termos, a apreensão da arte, não pode ser adequada meramente ao discurso finito e unilateral do entendimento, mas sim exige um esforço conceitual correspondente ao caráter racional e autônomo desta esfera.

Neste sentido, se para Hegel o pressuposto inicial – e que ainda amarra o próprio desenvolvimento do sistema estético – é a determinação da arte como produto do espírito, e enquanto tal, como uma atividade cujo caráter absoluto e livre precisa ser distinguida claramente da mera referência pautada nas representações finitas de um entendimento unilateral, a apreensão autêntica e objetiva suscitada pela arte, segundo o filósofo, é como a manifestação (ideal) da própria da Ideia. Diferentemente da forma parcial dos nossos conceitos comuns, assume-se aqui que a Ideia é a pura unidade indivisível entre o conceito e a realidade, estando por isso muito longe de se reduzir a uma simples abstração cognitiva. Ela sim efetivamente idealiza-se em momentos determinados. Assim, o que Hegel busca fazer, ao iniciar sua explanação sobre a natureza da arte, é mostrar que nela nós nos representamos a reconciliação daquele duplo aspecto – do universal e da figuração sensível da obra de arte –, de modo que podemos então falar que os dois aspectos aparecem a nós unidos a ponto de “que o exterior e o particular apareçam exclusivamente como exposição do interior”. Deste modo, para Hegel, “na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima.” (HEGEL, 2001, p110-111). Com efeito, sendo esta proposição a porta de entrada dos *Cursos de Estética*, cabe-nos destacar a importância que tem a concepção hegeliana do Ideal do belo, caracterizando assim seu aspecto formal e sistemático, de indiscutível interesse para os fins dessa Obra.

Quando Hegel delinea seu conceito do Belo – caracterizando-o como a própria manifestação da Ideia –, uma das implicações fundamentais é a significação da Ideia como uma totalidade em si e para si, que jamais deve ser confundido com um em si transcendente, ou seja, fora da realidade,<sup>15</sup> desvinculado do tempo. Pelo contrário, como nos explica Hegel,

---

p18-19)

<sup>15</sup>Inwood em seu *Dicionário Hegel* destaca três pontos relevantes para a compreensão da Ideia no filósofo: “1. Uma ideia não é uma entidade subjetiva ou mental: distingue-se, portanto, de uma representação e não contrasta com a ‘realidade’ ou a ‘efetividade’, exceto na medida em que esta é uma categoria inferior que a ideia envolve e suprassume. Uma Ideia é a plena realização ou efetivação de um conceito (qual tampouco é uma entidade mental): uma ideia é, assim, verdadeira ou a verdade. 2. Uma ideia não é transcendente e separada de particularidades: está realizada em certos tipos de particular. Apesar do seu respeito por Platão, Hegel rejeita qualquer visão de dois mundos e inclina-se mais para a noção aristotélica de que as ideias estão em coisas. 3. Uma ideia não é um Ideal que devemos realizar: ela é real no presente. Por conseguinte, as ideias não são

“a Ideia em geral nada mais é, pois, do que o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos” (Ibd). A preocupação do filósofo, sem dúvida alguma, é enfatizar seu distanciamento de toda e qualquer compreensão meramente abstrata, ou seja, parcial, da natureza da ideia e mesmo do ideal, pois para ele “a Ideia é em si mesma pura e simplesmente concreta, uma totalidade de determinações e é bela apenas enquanto una com a objetividade que lhe é adequada” (Idem, p.122). Neste sentido, a proposição de Hegel busca caracterizar a conjugação, na arte, nos termos da manifestação sensível da Ideia, uma ocorrência recíproca e necessária na qual se tem a “unidade concreta do conceito e da objetividade” (Idem, p. 123).

Em uma espécie de luta contra a concepção de que o pensamento é um modo unicamente abstrato de representar as coisas que só é efetivo por meio do entendimento, o que faz da ideia algo indeterminado e do ideal um objeto vazio e, com isso, também indeterminado e irrealizável, Hegel nos oferece uma perspectiva totalmente positiva ou afirmativa desses conceitos. Para ilustrar sua compreensão, o filósofo nos fala da ideia com a ajuda de noções que tira do vocabulário aristotélico:

A título de comparação podemos chamar o conceito de semente, e o de realidade de árvore. Na semente, neste ponto minúsculo (potência), está contido tudo o que vem à luz na árvore (ato); este tronco, este tipo de folhas, estes ramos, este cheiro das flores, este sabor dos frutos; não há nada na árvore que não estivesse já na semente. Agora bem, a ideia é a unidade do conceito e a realidade; ela é a realidade de tal modo que esta só se determina mediante o conceito e não oferece outra coisa que a explicitação desse conceito. (HEGEL, 2006, p.116)

Em seu esforço em manter conectados pensamento e verdade, Hegel concebe o conceito não como uma “unidade abstrata perante as diferenças da realidade”, mas sim, de fato, como a “unidade de diferentes determinidades”, e apenas assim, em vista de uma concreta totalidade que nele se concentra, o conceito pode ser chamado, propriamente, de Ideia. Neste sentido, o que busca fazer Hegel é afirmar a unidade buscada pelo espírito, diferente do que ocorre para aqueles que veem na ideia apenas uma representação abstrata, um mero artifício do pensamento. Hegel não se satisfaz com a representação do conceito enquanto síntese em que a unidade do múltiplo, no caso o “conceito” de “árvore”, nos indicam os momentos que estão, na realidade, separados um do outro, em que as várias exemplificações de árvores particulares apreendidas sob este nome, distanciam-se do conceito, que para Hegel, deve constituir-se como efetividade e singularidade. Pois, efetivamente, na concepção do filósofo, só se poderia apreender os conceitos propriamente e em sua significação verdadeira, na medida em que “neles é demonstrado que contém diferentes aspectos em unidade, já que esta unidade em si mesma determinada constitui o

conceito”. (HEGEL, 2001, p.123). O exemplo fornecido por Hegel são as representações da cor “azul” e do “homem” que só poderiam ser tomadas enquanto conceitos quando, efetivamente, em unidade completa de suas determinações. No caso do azul a sua determinação conceitual envolveria a unidade específica entre o claro e o escuro e, no caso do homem, se daria na forma da compreensão da unidade abrangendo “as contraposições da sensibilidade e da razão, do corpo e do espírito” (Idem). Assim, para Hegel, a estima na relação entre Ideia e o conceito apenas se estabelece, positivamente, enquanto este (o conceito) é tomado em forma ímpar com a (sua) realidade, como unidade absoluta, porque comporta em si e para si mesmo, de forma concreta e mediada, a diversidade das determinações que constituem o objeto.

Ao comentar Hegel, Gérard Bras completa: “... o conceito não designa aqui uma categoria da inteligência que permita unificar as determinações gerais de um conjunto de objetos similares” (BRAS, 1990, p.56). Uma distinção notória imputada na significação do conceito para Hegel é o contraponto com a acepção do entendimento ordinário e comum, o qual, por exemplo, na determinação kantiana<sup>16</sup> se caracteriza no procedimento de sínteses – em função das categorias puras – as quais constituem e regulam os juízos, proporcionando a unidade do múltiplo segundo regras gerais e formais da composição dos objetos. O alcance, portanto, a que Hegel se refere acerca das determinações do conceito, “não pertencem de início ao domínio do juízo, mas ao do ser.” (Idem). Assim, ressalta Bras que na proposta de Hegel o conceito desvincula-se das propriedades correspondentes da representação abstrata, fundadas no poder de síntese do múltiplo pelas categorias, e no exemplo referido acima isto se evidencia pela caracterização do conceito estabelecendo “a unidade essencial das determinações cujo desdobramento vemos na realidade fenomênica: a árvore, é inteiramente árvore em cada uma de suas partes” (Idem). A árvore, por conseguinte, é a Ideia, ou o cume do desenvolvimento do conceito enquanto totalidade, e como tal é a unidade absoluta de suas determinações que estão potencialmente contidas na semente (o conceito em si), como o que contém já o todo das possíveis manifestações de cada momento, das raízes, caules, folhas e

---

<sup>16</sup>Com respeito às incursões comparativas entre os pensamentos de Hegel e de Kant, Jacques d’Hondt ressalta o valor introdutório e propedêutico da filosofia transcendental para o idealismo alemão e nos diz o seguinte: “Para ele, Kant domina todo Idealismo alemão, sendo Fichte a levar a empresa a bom fim e servido Schelling de transição. Ora – o que é notável – provavelmente Hegel só estudou Kant a sério depois de estar prevenido contra ele. Isto não implica que Hegel não reconheça os méritos do pensamento kantiano, nem que negligencie os estímulos que, pessoalmente, dele recebeu. Bem pelo contrário! Hegel considera o pensamento de Kant um dos momentos indispensáveis de toda a formação filosófica. Mas é preciso não nos determos definitivamente nesse momento. Ele é válido, sobretudo, como uma propedêutica. A filosofia kantiana fomenta uma revolução intelectual e promete admiráveis conquistas, mas depois de a levarmos ao limite é necessário que ela confesse a sua impotência e passe o testemunho. Não compreende a vida concreta, a atividade que reina nessa vida (d’HONDT, 1993, p.23)

assim por diante. Deste modo o conceito, para Hegel, apenas é quando cumpre, efetivamente, suas determinações específicas. Nas palavras de Bras:

Ao dizer, metaforicamente, que esse germe é o conceito, Hegel quer, pois, dizer que essa unidade das diferenças, que faz a coisa real, não está originalmente na representação, mas no ser, e que este se torna efetivo no e pelo processo de seu desdobramento em momentos diferentes. O conceito só é, pois, efetivamente, se nega a si mesmo, tomando forma; no nosso exemplo, tornando-se coisa sensível. De universal, deve se fazer particular: a árvore não é árvore em geral, é tanto este carvalho quanto aquele castanheiro, na orla da floresta. [...] O próprio particular – negação do universal – é portanto negado em proveito do singular, que só se faz conhecer por sua participação no universal (Ibd, p. 57)

Este posicionamento<sup>17</sup> de Hegel quanto à abrangência e, como ele mesmo nomeia, a “potência do conceito”, distingue sua originalidade perante o discurso tradicional da filosofia, e constitui o principal fio condutor de seus *Cursos de Estética*. Isto é, de forma correspondente, no caso do fenômeno artístico, as análises de Hegel se pautam e servem-se perfeitamente desta amplitude do conceito e de seu caráter processual. A beleza é, portanto, para ele, a Ideia exatamente na medida em que na arte ela manifesta-se ou encarna-se, sendo como a mediação do conjunto das determinações que compõem a existência humana, a saber, quando toma forma objetiva, no sentido de uma individuação ou manifestação Ideal. Neste sentido, do ponto de vista sistemático o que importa compreender é como, segundo Hegel, “o conceito, por meio da própria atividade, se põe a si como a objetividade”, caracterizando a própria autonomia no processo em que se desenvolvem as belas-artes.

O conceito, nos termos de Hegel, está relacionado – de modo fundamental – com a noção de *liberdade*, pois é tomado em contraste radical com a função legisladora exercida pelo entendimento sobre as necessidades exteriores, onde os objetos constituem-se como meras abstrações da realidade empírica mediante categorias dinâmicas, como por exemplo, de causalidade e reciprocidade. E, indo além da mera adequação do objeto para com a determinação genérica do conceito, como simples abstração do intelecto, a noção hegeliana propõe que o conceito é, na verdade, um processo caracterizado por uma atividade cujo

---

<sup>17</sup>Maria Antonia Labrada, em seu artigo “Estética e Filosofia da arte: para uma delimitação conceitual”, nos diz o seguinte a respeito da contraposição envolvendo a noção de conceito no idealismo alemão e na filosofia transcendental: “Pode-se dizer, então, que a filosofia da arte – que vigorosamente renasce no idealismo alemão – tem seu ponto de partida nos mesmos pressupostos gnosiológicos da filosofia kantiana. Estes pressupostos gnosiológicos supõe a aplicação de modelos construtivos ou processuais (próprios do conhecimento prático), no conhecimento teórico. Produz-se assim uma confusão na função teórica e na função prática do conhecimento, que tem como consequência a consideração da arte na esfera do conhecimento teórico. Este estudo da arte no âmbito do conhecimento teórico se consuma quando se produz a transformação do modelo gnosiológico construtivo da filosofia transcendental no modelo produtivo no qual o idealismo culmina. [...] Kant levantou o problema da beleza no âmbito do intelecto, porém sem objetivação conceitual alguma, não obstante, tanto Schelling quanto Hegel chegam à consideração da beleza como uma objetivação deste intelecto. A beleza chega, então, a consistir no conceito feito objeto, obra de arte. (LABRADA, 2007, p. 78)

sentido se refere a uma contínua determinação a partir de si – opondo-se, deste modo, aos limites da necessidade e determinação exteriores. Assim, para Hegel, os momentos ideais os quais constituem tal desenvolvimento, são as próprias afirmações da realidade concreta do conceito como singularidade. Ou seja, o conceito especulativo, em jogo na proposta de Hegel, é livre na medida em que se desenvolve assumindo ou constituindo formas singulares, ou mesmo transformando-se em figuras gradualmente de acordo com as determinações (potenciais) contidas no próprio conceito em si, caracterizando sua típica realização efetiva.

Neste sentido, se o conceito contrasta com a representação meramente pautada em objetos cuja necessidade é fundada na exterioridade, é por ser justamente tomado como um processo de determinação e constituição real dos objetos mesmos, como no exemplo da semente que em si determina todo o processo de constituição da árvore, sendo esta nada mais que a própria autodeterminação da semente (conceito), numa relação mútua. Assim, Hegel nos diz que “as determinações conceituais mais precisas, pois, que pertencem ao conceito segundo sua própria natureza, são o universal, o particular e o singular”, e isto no sentido de que o conceito longe de ser estabelecido a partir de uma mera abstração isolada, de acordo com certo uso unilateral em vista de determinações exclusivamente formais, antes sim é “o universal que, por um lado, se nega a si por meio de si mesmo para a determinidade e particularização, mas que, por outro lado, igualmente supera esta particularidade enquanto negação do universal”. Pois, para Hegel, o conceito é de modo essencial uma atividade autônoma de reconhecimento de si no outro, cuja mediação e solução dos termos opostos por um tal caráter negativo, apresenta-se como o próprio fundamento do conceito e critério da verdade. Há uma relação indissociável entre conceito e objeto pela qual esta “negação não [é] contra um outro, mas autodeterminação, na qual ele apenas permanece a unidade afirmativa que se refere a si” (HEGEL, 2001, p.124).

Por conseguinte, a liberdade atribuída ao conceito, para Hegel, de modo imanente, corresponde com um desenvolvimento impulsionado a partir da própria negação<sup>18</sup> de si, negação esta integrada como resultado da atividade do conceito em sua determinação – à

---

<sup>18</sup> Jacques d’Hondt afirma que “a mudança suprime a contradição entre quantidade e qualidade, entre continuidade e descontinuidade. Poder-se-ia então considerar a dialética hegeliana como uma lógica da alteração, que não equivale completamente a uma lógica da contradição, mas a anexa; um dos seus procedimentos heurísticos mais importantes consiste em procurar a contradição sempre e em toda parte.[...] Contudo, antes de Hegel, jamais tinha a contradição adquirido este estatuto privilegiado. Ao reabilitar a contradição, Hegel inaugurou uma corrente de pensamento para a qual, seja sob que forma for, a contradição é a raiz de todo o movimento e de roda a manifestação vital. Pôr a nu as contradições é trabalho do entendimento, segundo Hegel. Mas o entendimento pode prender-se a um dos contraditórios. É preciso impedi-lo de o fazer, exercitá-lo na dança dos contraditórios. A contradição só desencadeia a farândola quando os opostos dão as mãos. É mais correto dizer que a dialética é uma lógica da unidade dos contrários.

medida em que se transforma ou configura-se – em momentos diferentes embora não deixando de ser ele mesmo neste outro de si, ou seja, não se toma as diferenciações do conceito (este outro de si) como mera limitação externa. A adequação proposta por Hegel aqui é da identidade própria entre a realidade segundo as determinações provenientes do conceito num nível concreto, isto é, em detrimento da correlação entre os termos (conceito e realidade) apenas segundo o modo das representações abstratas do entendimento. Esta progressão<sup>19</sup>, em sua totalidade, constituída pelos momentos ideais de sua realidade efetiva, corresponde à verdadeira objetividade. Nas palavras de Hegel:

[...] já que é apenas o conceito que deve dar existência e realidade a si na objetividade, a objetividade terá de levar nela mesma o conceito à efetividade. O conceito, contudo, é a unidade ideal mediada de seus momentos particulares. No seio de sua diferença real, a unidade ideal e conforme ao conceito, das particularidades, necessita, por isso, restabelecer-se igualmente nestas particularidades. Assim como a particularidade real, também sua unidade mediada em idealidade tem de existir nestas particularidades. Esta é a potência do conceito, que não renuncia ou perde sua universalidade na objetividade dispersa, mas justamente revela [offenbar] esta sua unidade por meio da realidade e nela. Pois constitui seu próprio conceito conservar a unidade consigo em seu outro. Apenas assim ele é a totalidade efetiva e verdadeira. (Idem, p. 125)

É esta unidade e totalidade, contida no conceito em si, em suas determinações universais, e manifestação efetiva, que constituem a Ideia em sua verdade em si e para si<sup>20</sup>. Neste sentido, a Ideia não é entendida como o simples indeterminado que regula as representações a partir da “unidade e subjetividade ideais do conceito” no sentido da abstração unilateral do entendimento, mas é ela compreendida como realização concreta de acordo com o conceito, quando toma forma individual e singular, não se contrapondo tal realidade ao conceito no sentido da mera exterioridade e necessidade. Deste modo, “é um todo segundo os dois lados do conceito subjetivo e objetivo, mas ao mesmo tempo a concordância e unidade mediadas, que eternamente se realizam e se realizaram, destas totalidades” (Ibd).

Hegel ao estabelecer sua reflexão sobre as belas-artes segundo a diretriz da ideia, como assinala Bras, não quer dizer que se parta simplesmente “de uma abstração

<sup>19</sup> “O progredir do conceito não é mais o ultrapassar nem o aparecer em Outro, mas é desenvolvimento, enquanto o diferenciado é imediatamente posto ao mesmo tempo como o idêntico, um com o outro e com o todo; e a determinidade como um livre ser do conceito completo” (HEGEL, 1995, p.292) Cf. “A Doutrina do Conceito” dos §160 até §165 no vol. I de Enciclopédia das Ciências Filosóficas.

<sup>20</sup> “A ideia é o verdadeiro em si e para si, a unidade absoluta do conceito e da objetividade. Seu conteúdo ideal não é outro que o conceito em suas determinações, seu conteúdo real é somente a exposição do conceito, que ele se dá na forma de um ser-aí exterior. E estando essa figura excluída na idealidade do conceito, na sua potência, assim se conserva na ideia. [...] A ideia é a verdade, pois a verdade é que a objetividade corresponda ao conceito, não que as coisas exteriores correspondam a minhas representações; essas são somente representações corretas, que Eu, este aqui, tenho. Na ideia, não se trata de um este, nem representações de coisas exteriores. Mas também todo Efetivo, na medida em que é algo verdadeiro, é ideia, e só tem sua verdade por meio da ideia e em virtude dela” ((HEGEL, 1995, p.348).

intelectualmente definida”. Antes condiz com o reconhecimento de que “o espiritual somente pode ser verdadeiramente encarnando-se, isto é, dando à própria matéria uma figuração que o manifesta concretamente” (BRAS, 1990, p.58). É neste sentido, portanto, que Hegel conduz sua consideração sobre a arte e a beleza no âmbito do espírito absoluto, segundo a observação de sua atividade autônoma, na relação recíproca entre o conceito e a realidade ou entre o particular e o universal e, por isso, nesta individuação, como propriamente a “manifestação sensível da Ideia”.

O principal resultado das análises iniciais de Hegel em seus *Cursos de Estética* é a demonstração da existência afirmativa e concreta da Ideia não só como o princípio na base da determinação da arte, mas também contra a concepção corrente que a toma como uma mera abstração vazia, e um conteúdo indeterminado. A definição da Ideia proposta como a unidade do conceito em si e de sua realidade para si, respectivamente, correspondendo com a universalidade e a particularidade – aspectos estes fundamentais no que toca a determinação e a realização adequada da Ideia – implicados na singularidade em que ela é essencialmente compreendida, em referência com a atividade livre (absoluta) do conceito, a caracteriza, deste modo, unicamente na totalidade do processo de autodeterminação e desenvolvimento do conceito. A relação, digamos análoga entre o conceito e a Ideia, não só confere a esta o caráter supremo da verdade, mas também a identifica com a liberdade. Neste sentido, Hegel afirma que “tudo o que existe tem, por isso, apenas verdade na medida em que é uma existência da Ideia”. Isto é, a realidade fenomênica, enquanto existência imediata em geral, só é tida como verdade na sua correspondência ao conceito, pois assim Hegel compreende que apenas o que existe efetivamente, segundo o conceito, é o verdadeiramente real ou a Ideia. Vale ressaltar as consequências que isso tem para a compreensão hegeliana de verdade. O que ele entende por verdade é a “verdade não em sentido subjetivo, quando uma existência se mostra adequada às minhas representações, mas na significação objetiva, quando o eu ou um objeto exterior, a ação, o acontecimento e o estado, realizam em sua efetividade o próprio conceito” (Ibd). Caso contrário o fenômeno mostrar-se-iam apenas segundo um aspecto unilateral e abstrato da realidade exterior.

A definição de Hegel, segundo a qual unicamente os fenômenos tomados conforme as determinações próprias do conceito corresponderiam com a realidade verdadeira, justifica-se “porque nela a própria Ideia se leva a si à existência”, e assim a verdade é, em suma, estabelecida pela articulação da forma sensível segundo o caráter universal do espírito (enquanto assimilação da Ideia). É com esta mesma orientação, pois, de um jogo conceitual, que Hegel propõe a sistemática do fenômeno artístico. Segundo nota Bras, “partir da ideia

para refletir sobre a arte, dizer que o Belo é Ideia, é portanto estabelecer a unidade conceitual do conjunto histórico das obras de arte e, ao mesmo tempo, conferi-lhes sentido” (BRAS, 1990, p. 58). Ou seja, a mesma relação processual e necessária, digamos, pela qual a verdade é compreendida – como Ideia, ou seja, como realidade efetiva segundo a determinação do conceito – aplica-se à consideração da Obra de arte e o fenômeno artístico como um todo. Nas palavras de Bras: não há “Ideia separada do mundo material, nem simples figura redutível a uma utilidade qualquer, a obra de arte é a unidade significativa de uma forma sensível e de um conteúdo espiritual sob a dominância do conteúdo” (Idem).

Estas considerações são as bases formais e sistemáticas para a compreensão da definição do Belo por Hegel como a manifestação real, sensível e efetiva da Ideia, ou seja, as belas-artes tomadas por Hegel como um produto do Espírito Absoluto unicamente podem ser compreendidas como uma atividade plena e livre, onde o real, sensível e material nada mais seria que a conformação ou a configuração da universalidade do conteúdo espiritual. Ora, é neste sentido que Hegel, ao abrir suas preleções sobre estética, nos diz que a bela arte se iguala à religião e à filosofia por compartilhar do mesmo conteúdo espiritual, a liberdade. E assim o espírito “gera a partir de si mesmo as obras de arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual. (HEGEL, 2001, p.33).

### 2.2.2 A Ideia do Belo como a realidade concreta da liberdade do Espírito

Como mostramos acima, para Hegel, a Ideia, em si mesma, não se constitui simplesmente como um mero ente subjetivo, mas sim é correspondente com a realização total e efetiva do conceito o que, inclusive, caracteriza a associação entre Verdade e Ideia feita pelo filósofo. Aqui, pois, a Ideia assume uma relação de identidade com a realidade, coisa que a tradição filosófica habitualmente tratou de forma problemática e até mesmo negou. A verdade que Hegel propõe na Ideia como a unidade do conceito em si e de sua realidade efetiva, não se confunde com a mera adequação<sup>21</sup> de uma representação abstrata e de seu correlato objeto

---

<sup>21</sup> No primeiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel faz a seguinte consideração acerca do conceito: “O ponto de vista do conceito é, de modo geral, o do idealismo absoluto, e a filosofia é um conhecimento conceituante, enquanto nela tudo o que conta para outra consciência como um essente, e autônomo em sua imediatez, é simplesmente sabido como um momento ideal. Na lógica-de-entendimento, costuma-se considerar o conceito como uma mera forma do pensar e, mais precisamente, como uma representação geral. [...] De fato porém sucede exatamente o inverso, e o conceito é antes o princípio de toda a vida, e assim, ao mesmo tempo, o que é pura e simplesmente concreto. [...] Com certeza, o conceito tem de ser considerado como forma; mas como forma infinita, criadora, que em si encerra, e ao mesmo tempo deixa sair de

particular; a adequação na qual Hegel compreende a verdade da Ideia é caracterizada pela total identidade entre os aspectos contraditórios do conceito, o subjetivo e objetivo ou particular e universal. É deste modo que a realidade que se tem em vista na Ideia se contrapõe absolutamente ao “não-verdadeiro” objeto unilateral e finito do entendimento. A objetividade da Ideia é a livre e infinita efetividade, na qual a manifestação do conceito configura um momento Ideal em plena identificação entre suas determinações, envolvendo em uma só esfera, o caráter tanto da particularidade como da universalidade. Ao considerar a beleza como Ideia, Hegel atribui às obras de artes a singularidade que, ao mesmo tempo, confere verdade e autonomia ao fenômeno artístico.

De forma essencial, para Hegel, a verdade se constitui na Ideia como a unidade total dos momentos ideais determinados segundo o conceito, e assim a própria Ideia caracteriza-se como verdade enquanto é em si e para si realidade efetiva, manifestação. Isto é, há, nas análises hegelianas, referente à Ideia e à verdade, a determinação necessária e conjunta para com a realidade sensível, tendo primazia na constituição de tal elo, a função unificadora da Ideia ou do conteúdo espiritual. E neste sentido o jogo conceitual entre a forma e o conteúdo, o universal e o sensível, que compõe a obra de arte, segundo Bras, “não deve gerar confusão: não se trata de reduzir a obra a um discurso intelectualmente definível”. Pois, neste caso, “o próprio conteúdo espiritual permaneceria pura abstração, desprovido de realidade efetiva, se não desse os meios de tomar figura, isto é, de se realizar de uma maneira que convenha ao que ele é”. Assim, de fato, “a essência não alcança sua verdade senão na medida em que se diferencia de si mesma, isto é, em que aparece sob uma figura particular, finita” (BRAS, 1990, p.59).

Ao estabelecer para sua consideração da arte a Ideia como o fundamento espiritual de determinação e, assim, ao mesmo tempo, como o primado para a existência das obras de arte, Hegel longe de supor papel secundário ao aspecto sensível e figurativo, subordinando-o a uma abstração universal – o que aludiria certo antagonismo entre o Conteúdo espiritual e a realidade sensível da obra de arte, enquanto aspectos estranhos um ao outro, compondo-se unilateralmente segundo a normatividade abstrata a partir de um dos aspectos –, considera, na verdade, que a ideia como determinação da arte não pode ser entendida senão como o processo autônomo que é “resultado da potência que tem o conceito de se realizar a si mesmo, isto é, de dar a si a figura que lhe convenha” (Idem, p.60), estabelecendo-se livremente de

---

si, a plenitude de todo o conteúdo. [...] Nesse caso, deve-se decerto apreender o conceito em um outro e mais alto sentido, do que tem lugar na lógica-de-entendimento, segundo o qual o conceito é considerado simplesmente como uma forma, em si carente-de-conteúdo, de nosso pensamento subjetivo. (HEGEL, 2005, p. 292-293)

forma completa, em si e para si. Deste modo, a definição da arte segundo a singularidade e totalidade da Ideia, no sentido em que Hegel propõe, corresponde com a sua formulação geral e basilar da efetividade do Ideal de beleza, isto é, sendo exclusivamente a auto definição do espírito como figura concreta, individualizada, análoga com a totalidade das determinações<sup>22</sup> da própria Ideia.

Por conseguinte, a relação que Hegel estabelece entre arte e verdade se dá “na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com o seu fenômeno exterior”, assim, “a Ideia não é apenas verdadeira, mas bela” (HEGEL, 2001, p.126). Nestes termos o que cabe à obra de arte é assumir a posição unívoca pela qual se visa a reunião do aspecto sensível e do espiritual, o que, de fato, caracteriza a atividade artística genuína com a tonalidade de uma “espiritualização do sensível”. Na arte o espírito tem, assim, seu aparecer, isto é, como a manifestação Ideal da beleza. Nas palavras de Hegel:

[...] a Ideia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. [...] O belo se determina, desse modo, como aparência sensível da Ideia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas têm de abdicar da imediatez de seu ser, já que este ser é apenas existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe o conceito enquanto unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Ideia. (Idem)

O Belo afirmado por Hegel como a “aparência sensível da Ideia”, portanto, qualifica a obra de arte como uma existência livre. Isto é, se a beleza, na obra de arte efetiva, de acordo com a definição da Ideia, particulariza-se, ou melhor, é constituída como um objeto em forma individual, esta circunscrição não deve ser assemelhada com qualquer combinação em sentido restritivo, abstrato ou unilateral, mas sim no sentido de que a arte tem em seu

---

<sup>22</sup>Com respeito à compreensão do Ideal como forma efetiva e individualizada da Ideia, suas raízes remontam a *Dialética Transcendental* na *Crítica da Razão Pura* de Kant. Mas há uma diferença básica entre as concepções dos filósofos, é que se para Hegel o Ideal é real e efetivo, para Kant ele não tem realidade objetiva, assim nos fala Kant que a Ideia “contém uma certa completude que nenhum conhecimento empírico chega a alcançar e a razão visa nela somente uma unidade sistemática, à qual procura aproximar a unidade empírica possível sem jamais alcançar inteiramente. Entretanto, mais afastado ainda da realidade objetiva do que a Ideia parece estar aquilo que denomino o Ideal e pelo qual entendo a Ideia não simplesmente in concreto, mas in indivíduo, isto é, como uma coisa singular, determinável ou mesmo determinada unicamente mediante a Ideia.” (KANT, 1999, p.356 – v marcação lateral). Neste sentido, embora parta de Kant, Hegel toma a ideia não em contraponto ao real, mas sim como a total e necessária “unidade do ideal e do real; do finito e do infinito; da alma e do corpo; como a possibilidade que tem, nela mesma, a sua efetividade.” (HEGEL, 1995, p.350). Com efeito, Inwood faz a seguinte afirmação sobre o ideal: “Para Hegel, como para Kant, um Ideal é a consubstanciação de uma ideia num indivíduo. [...] Mas uma obra de arte, como uma estátua, é um indivíduo sensorial real e, portanto, não um mero ideal; retrata um indivíduo sensorial, por exemplo, um corpo humano, que é ideal a respeito de qualquer indivíduo existente possui; e não só representa a ideia absoluta em forma sensível, mas ela própria exemplifica a ideia, porquanto é um todo relativamente independente, o qual suprassume as condições materiais de sua produção e cuja forma e conteúdo estão em total concordância. Assim Hegel equipara a ideia de beleza à ideia em forma sensível, a ideal.” (INWOOD, 1997, p.164)

aparecer e existência a figura de uma totalidade em si mesma determinada, como singularidade infinita e, assim, caracterizada por um processo de autodeterminação, é ao mesmo tempo a expressão da liberdade absoluta do espírito. A beleza constitui-se como o “conceito que não faz frente à sua objetividade”, ou seja, a objetividade da obra de arte não se opõe e nem apenas se correlaciona com as determinações reais do conceito, e sim, radicalmente, exige a unidade de ambos. A beleza segundo Hegel tem sua existência, deste modo, animada pelo conceito, formando, segundo sua própria diretriz, uma livre objetividade<sup>23</sup>. “Pois o conceito não permite à existência exterior seguir por si mesma leis próprias do belo, mas determina a partir de si sua articulação e forma fenomênicas que, enquanto concordância do conceito consigo mesmo, constituem igualmente em sua existência a essência do belo” (Ibd, p127).

Esta objetividade inerente à obra de arte como individuação e manifestação efetiva da Ideia, característica fundamental afirmada por Hegel sobre o Belo, fundado na realidade autônoma, diferencia-se das relações finitas (entre sujeito e objeto) presentes no âmbito do espírito subjetivo e objetivo, na medida em que supera a limitação e unilateralidade que toca tanto o âmbito teórico da “inteligência não livre” e o âmbito prático da “finitude do querer”. Neste contraponto, por conseguinte, Hegel busca ratificar o aspecto geral da liberdade em si e para si no qual se estabelece o Ideal do Belo.

Neste sentido, é assinalado, por Hegel, sobre a inteligência finita – como em parte indicamos já acima – que mediante tal “sentimos os objetos interiores e exteriores, os observamos e percebemos de modo sensível, deixamos que venham à nossa intuição e representação e inclusive às abstrações de nosso entendimento pensante, que lhes dá a Forma abstrata da universalidade”. E aqui a limitação encontra-se no considerar as coisas exteriores enquanto uma existência em si indeterminada, onde a postura do pensamento se estruturaria de modo passivo, na medida em que não supera tal diferença, e, assim, orienta-se segundo a observação do âmbito exterior e sensível como uma necessária disposição que lhe faz frente. A “apreensão subjetiva” aqui possui, segundo Hegel, um conteúdo já estabelecido e afastado

---

<sup>23</sup>Sobre o caráter autônomo e processual da obra de arte em Hegel Raymond Bayer faz a seguinte consideração: “A realização particular do espírito absoluto é o fazer a si mesmo sensivelmente mediante a arte. Assim, pois, a arte localiza no mundo suprassensível uma série de ideias enfrentando as sensações imediatas: a arte é o primeiro intermediário reconciliador, é a encarnação da infinitude do mundo espiritual na finitude das formas. Sem dúvida, a arte não é outra coisa senão aparência, porém jamais se toma consciência do real se não é por meio do aparente, e neste sentido, todo o real seria e é um equívoco. Entretanto, de fato a arte manifesta uma atividade do espírito, e mais, representa unicamente o supremo das coisas, posto que em toda arte se efetua uma depuração, uma eliminação e uma intervenção do artista no sentido do espírito. [...] A arte é apenas como aparência, mas uma aparência carregada de espírito, compenetrada da verdadeira realidade das coisas. (BAYER, 1965, p.319-320).

de uma “autodeterminação subjetiva”, sendo, pois tomada como “a mera recepção e o acolhimento do existente, tal como se encontra à nossa frente enquanto objetividade”. O critério de verdade posto neste registro traduz-se na mera conformação da subjetividade para com a autonomia preestabelecida da existência exterior, onde “a verdade só deve ser alcançada pela submissão da subjetividade” (Idem).

Se quanto ao âmbito teórico à unilateralidade pesa o lado do objeto, no prático se dá equivalente limitação embora de maneira oposta. Aqui a primazia pertence ao sujeito e suas determinações, como os seus interesses e finalidades, os quais devem ser realizados refletindo-se como “as propriedades das coisas”. A atividade do sujeito erige seu objeto, “pois ele apenas pode executar suas resoluções na medida em que destrói os objetos ou mesmo os modifica, trabalha, forma, suprassume [aufhebt] suas qualidades ou deixa que atuem uns sobre os outros”. (HEGEL, 2001, p.127). A inversão que há no âmbito prático é que a autonomia passa a ser atribuída ao sujeito na medida em que ele confere sentido às coisas ao dispô-las a seu favor em caráter de utilidade. Deste modo, os “objetos se tornaram não livres” porque têm agora “seu conceito e finalidade não em si mesmos, mas no sujeito, de tal modo que sua relação e, na verdade, sua relação utilitária com fins subjetivos, constitua sua autêntica essência”. (Ibd). Ambas as perspectivas entre sujeito e objeto, seja teórica ou prática, apresentam-se de modo limitado e, em suma, presas a um dos aspectos da relação. Ao contrário da autonomia e liberdade que se concebe para as belas-artes, nestas esferas o que prevalece é a opressão de um dos termos sobre o outro.

Nas palavras de Hegel:

O sujeito é finito e não-livre no teorizar por meio das coisas, cuja autonomia é pressuposta; no campo prático não é livre por causa da unilateralidade, da luta e da contradição interna dos fins e dos impulsos e paixões suscitados a partir do exterior, bem como por causa da resistência nunca totalmente eliminada dos objetos. Pois a *separação* e a *oposição* de ambos os lados, dos objetos e da subjetividade, constituem o pressuposto nestas relações e são consideradas como o seu verdadeiro conceito. (HEGEL, 2001, p.128 – grifos meus)

Para Hegel, entretanto, “a consideração e a existência dos objetos como belos são, porém, a unificação dos dois pontos de vista, na medida em que essa união supera a unilateralidade de ambos, tanto no que se refere ao sujeito quanto à seu objeto e, desse modo, à finitude e não liberdade deles”. Isto é, se a objetividade na esfera teórica se constitui para o sujeito como a “dissolução das intuições e observações singulares em pensamentos abstratos” (Idem p. 128), no Belo, contudo, o seu objeto nada mais é que o seu conceito em plena realização, onde sujeito e objeto identificam-se e relacionam-se livremente. E a despeito do âmbito prático, o sujeito suprassume “seus fins perante o objeto e o considera como autônomo

em si mesmo, como tendo o objeto nele mesmo seu fim”. Aos objetos não mais corresponde seguir as finalidades simplesmente ditadas ao bel-prazer do sujeito, mas sim são considerados em si mesmos determinados seus fins<sup>24</sup>.

Com efeito, na obra de arte bela rompe-se a finitude da relação do objeto, “na qual ele servia a fins externos como meio de execução útil e ora se opunha como não-livre contra a execução deles, ora era forçado a receber em si mesmo a finalidade estranha” (Hegel, 2001, p 129). O Belo, segundo Hegel, possui uma livre objetividade, sendo “de natureza liberal, um deixar atuar os objetos enquanto em si mesmo livres e infinitos”(Idem), não havendo em tais objetos determinações externas, mas sim uma autodeterminação de seu próprio conceito. O que se mostra no objeto assim nada é senão que a figura concreta que convém à realização do Espírito.

Pois segundo a essência do belo, no objeto belo devem aparecer tanto o conceito, sua finalidade e sua alma assim como sua determinidade, multiplicidade e realidade exteriores em geral, operados a partir dele mesmo e não por outros, na medida em que, como vimos, o objeto apenas tem verdade enquanto unidade e concordância imanentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos. Além disso, uma vez que o próprio conceito é concreto, sua realidade também aparece pura e simplesmente como uma configuração [Gebilde] completa, cujas partes singulares se mostram igualmente como estando em animação e unidade ideais. Pois a concordância entre o conceito e o fenômeno constitui a interpenetração consumada. Por causa disso, a Forma [form] e a forma [Gestalt] externas não permanecem separadas da matéria ou impostas mecanicamente sobre ela para outros fins, mas aparecem como Forma que se configura e que é inerente à realidade segundo seu conceito. [...] por mais que os aspectos, as partes e os membros particulares do objeto belo também concordem com a unidade ideal e deixem aparecer esta unidade, a concordância deve apenas torna-se neles transparente para conservarem um perante o outro a aparência da liberdade autônoma. [...]. As duas coisas tem de estar presentes no objeto belo: a necessidade, posta pelo conceito, na coesão recíproca dos lados particulares e a aparência de sua liberdade enquanto partes que se ressaltaram pra si e não apenas para a unidade. (HEGEL, 2001, p.129)

Tem-se com isto que a arte resulta “tanto mais verdadeira quanto mais o conceito – isto é, como acabamos de ver, o Espírito como liberdade, como potência de se determinar a si mesmo – se realiza nela”. (BRAS, 1990, p.61). A Ideia do belo é verdadeira liberdade quando

---

<sup>24</sup>Com respeito à consideração de Hegel sobre o Belo aqui, como a superação e unidade das perspectivas do âmbito teórico e do âmbito prático, não podemos deixar de situá-la ao lado dos pontos de vista de Schelling e de Kant sobre as belas-artes. Isto é, mostra-se a relação de proximidade nas considerações dos filósofos, por exemplo, no caso de Schelling que, ao caracterizar a matéria das obras de artes, procede em acordo com a teoria kantiana das exposições (hipotipose) da imaginação, presente na terceira crítica. E é neste sentido que irá estabelecer que a arte como expressão do absoluto apenas pode ser como símbolo (sinnbild), onde conjuga-se, de uma só vez, sentido e imagem ou universal e particular – em detrimento das formas de exposição da imaginação que ora privilegiam o universal, onde “o particular é intuído por meio” deste (esquematismo), ou quando “aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é alegórica”(SCHELLING,2010, p.69) –. Para ambos os filósofos, na obra de arte, há certa determinação recíproca e interação entre sujeito e objeto, implicando um reconhecimento de um no outro em função da plena autonomia presente no objeto artístico, pois “a beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem a representação de um fim.”(KANT, 2008, p.82 – K.U -B. 61).

se deixa aparecer na adequação entre o Conteúdo espiritual e a (sua) figuração sensível (Form). O sentido da atividade artística é, de modo fundamental, a idealização e espiritualização da natureza. Isto é, “só existe o fenômeno da beleza à medida que a objetividade sensível receba do próprio espírito uma forma espiritualizada” (GONÇALVES, 2001, p.19). Esta primazia do conteúdo espiritual, fundamento de toda idealização, “é na verdade a definição propriamente dita da concepção hegeliana de arte, como atividade cultural ou espiritual. A idealização pela arte significa a suprassunção pelo espírito do caráter imediatamente contingente da sensível” (Idem). Deste modo, afirma Hegel que “mediante esta liberdade e infinitude, que o conceito do belo assim como a bela objetividade e sua consideração subjetiva trazem em si mesmos, o âmbito do belo é arrancado da relatividade das relações finitas e elevado ao reino absoluto da Ideia e de sua verdade” (HEGEL, 2001, p130).

## 2.3 CRÍTICA HEGELIANA AO BELO NATURAL

### 2.3.1 A Ideia na Natureza

Um dos aspectos mais importantes da perspectiva hegeliana sobre a bela arte é, sem dúvida, a rejeição do belo natural na medida em que se propõe a liberdade própria do espírito como o sentido autêntico e originário da beleza em sua existência. Ao abrir seus *Cursos de Estética* Hegel indica, desde logo, que o belo artístico como objeto de suas análises “é a beleza nascida e renascida do espírito”. (HEGEL, 2001, p. 28). E o belo natural apenas apresenta-se como um reflexo desta beleza. Como já assinalado a definição do belo tem seu fundamento na compreensão Absoluta ou a partir do Conteúdo divino em livre manifestação no fenômeno e, neste sentido, podemos dizer que se inverte a relação entre arte e natureza, isto é, não mais cabe à arte, nesta perspectiva, apenas adequa-se com representações conforme aos modelos da natureza – segundo a consideração superficial do princípio da mimeses, por exemplo – mas sim idealizar a matéria exterior e torná-la adequada ao espírito. Não obstante, se o belo é compreendido como a manifestação sensível da Ideia e, na verdade, como a “unidade imediata do conceito e de sua realidade”, estabelecendo-se em forma concreta na realidade fenomênica, a sua existência participa inicialmente ao âmbito da natureza, segundo Hegel. Assim, o que pretendemos examinar, neste contexto – seguindo como fio condutor a relação de determinação entre o par conceitual forma e conteúdo –, é o caráter unilateral e ainda abstrato no qual se encontra a Ideia na natureza. Temos em vista evidenciar que a crítica ao belo natural constitui um dos aspectos fundamentais da filosofia da arte concebida por

Hegel, pois se caracteriza como o momento negativo do Ideal tomado apenas em si, preso à finitude das relações da vitalidade imediata, se opondo e servindo, assim, de contraexemplo à realidade e existência verdadeiramente autônoma da idealização ou (re)composição da natureza feita pela arte de acordo com sua essência genuinamente poética.

Hegel distingue com respeito ao âmbito da natureza as relações que são aqui estabelecidas entre o conceito e a realidade. Deste modo, quanto à natureza inorgânica cujos objetos são considerados isoladamente segundo suas qualidades físico-mecânicas, a ocorrência do conceito é “de tal modo imediatamente na objetividade que ele não aparece propriamente enquanto unidade ideal subjetiva, mas antes, inanimado, transformou-se totalmente em materialidade sensível” (Idem, p131). Seria este, para o filósofo, o primeiro momento da existência do conceito onde sua manifestação é puramente exterior e, assim, abstrata. Não obstante, em naturezas superiores, afirma Hegel, como o caso do sistema solar, pela primeira vez desvela-se a verdadeira objetividade do conceito. As diferenças conceituais permanecem livres e “é justamente esta separação autônoma das diferenças do conceito” que constitui a objetividade autêntica. Isto é, se por um lado aqui os objetos que constituem o sistema planetário aparecem isolados um dos outros como propriedades autônomas, por outro lado, “eles são o que são apenas por meio de sua posição determinada no seio de um sistema total de corpos” (p.132), pelas quais suas determinações físicas (o movimento) são deduzidas. Neste sentido, as existências individuais mantêm-se vinculadas de acordo com a unidade interna predisposta em tal sistema. Ora, a relação entre o conceito e a realidade – no que respeita à natureza inorgânica – jaz na unidade simplesmente constituída pela existência dos objetos particulares em si mesmo. O conceito na natureza assim chega à realidade na medida em que “cada corpo deixa aparecer um momento particular” articulado com o todo sistemático ao qual pertence, isto é, quando o conceito põe em uma unidade as suas diferentes determinações, embora “aqui o conceito ainda permanece mergulhado em sua realidade, ao não sair da idealidade e do ser-para-si interior desta realidade” (Ibd. p.133). A natureza inorgânica, embora se possa estabelecer a unidade de seu movimento segundo as determinações exteriores de seus objetos particulares, ainda se encontra, deste modo, limitada e presa na forma de sua existência em momentos separados e autônomos. Nas palavras de Hegel:

O conceito, contudo, não permanece preso a esta unidade meramente existente em si dos corpos particulares existentes autonomamente. Pois, assim como suas diferenças, também sua unidade que se refere a si tem de torna-se real. A unidade, pois, se distingue da separação recíproca dos corpos objetivos e particulares e, por isso, nesse estágio recebe uma existência real, corporal e autônoma contra a própria separação recíproca. No sistema solar, por exemplo, o sol existe como esta unidade

do sistema perante suas diferenças reais. – Mas tal existência da unidade ideal é ela mesma ainda de natureza deficiente, na medida em que, por um lado, somente se torna real enquanto referência e relação dos corpos autônomos particulares; por outro lado, enquanto *um* corpo do sistema que representa a unidade enquanto tal, se defronta com as diferenças reais. O sol, se quisermos considerá-lo como a alma de todo o sistema, tem ele mesmo ainda uma subsistência autônoma fora dos membros que são a explicação desta alma. Ele mesmo é apenas *um* momento do conceito, o da unidade – à diferença da particularização real, por onde a unidade permanece apenas em si e, por isso, abstrata. (HEGEL, 2001, p. 132 -133)

Por outro lado, segundo Hegel, na caracterização da natureza como vida, em seu aspecto orgânico, têm-se a ocorrência da Ideia, manifestada já em certo grau, na medida em que aqui as diferenças do conceito não mais se apresentam como meras concatenações das partes particulares, mas sim enquanto tais diferenças específicas são postas em sua verdadeira existência, como “objetivadas de modo autônomo” conforme a unidade subjetiva do conceito<sup>25</sup>. Contrapondo-se ao aspecto meramente mecânico cuja determinação segundo necessidades de ordem exteriores distinguem o modo de ser da natureza inorgânica, observada acima, a natureza, enquanto vida, comporta em sua realidade efetiva “a própria identidade e universalidade interiores que constituem sua essência”.

Para Hegel, do mesmo modo que a Ideia em geral é “apreendida como conceito existente para si em sua realidade [...] a quem pertence tanto à diferença como a unidade de ambos [...] também a vida só deve ser conhecida como a unidade da alma e de seu corpo” (p.134). Ou seja, a unidade presente no organismo mostra-se como a “articulação sistemática do conceito” presente sensivelmente nos membros como existência efetiva segundo suas determinações. As diferenças específicas que compõem o ser vivo não apenas coincidem com a totalidade do sistema (orgânico), mas também não podem simplesmente ser fora da unidade singular da vida. A referência necessária pela qual se reduz todas as determinações do organismo à unidade subjetiva do conceito “mostra-se, por exemplo, na sensação”, pois a “sensação do organismo vivo não pertence apenas de modo autônomo a uma parte específica, mas é esta unidade ideal do organismo inteiro”, isto é, a singularidade que constitui a autêntica existência neste âmbito da natureza corresponde com a conexão intrínseca de todas as partes à unidade ideal do conceito. “No mesmo organismo não há milhares de seres que sente, mas apenas um só, um sujeito” (Idem). Se a unidade, por exemplo, conformada na

---

<sup>25</sup>Nas palavras de Treysedre: “O organismo é de um nível mais elevado. Suas partes, ao invés de permanecerem simplesmente justapostas, se relacionam umas com as outras e todas com o todo. Seu princípio de unidade – o chamaremos de alma – não é de nenhum modo no sentido em que, por exemplo, o sol unifica o sistema planetário sem deixar de ser, ao mesmo tempo, um componente de se comportar em função de tais planetas, e assim apenas representa, de forma abstrata, em suas dimensões, a função diretriz com respeito aos outros corpos autônomos. A alma é a totalidade vivente, no entanto subjetiva; o corpo também é esta totalidade, enquanto a soma dos elementos dispersos no espaço; e estas duas totalidades não formam mais que uma, o corpo animado, a alma encarnada. (TREYSSÉDRE, 1974, p.39)

natureza mecânica (inorgânica) entre as partes e o todo no que diz respeito à determinação do movimento dos corpos é referente apenas à exterioridade, contrariamente nos corpos animados o que se dá é o movimento propriamente livre, cujas determinações partem exclusivamente de si, como determinação interior. Nas palavras de Hegel:

Esta autonomia em si mesma livre da vitalidade subjetiva mostra-se principalmente no movimento próprio. Os corpos inanimados da natureza inorgânica possuem sua firme espacialidade, são uma única coisa só com seu lugar e a ele estão presos ou são movidos a partir do exterior. Pois seu movimento não parte deles mesmo e quando neles se produz, aparece, por isso, como uma autuação que lhes é estranha, e para a qual eles têm o impulso reagente de superá-lo. [...] o animal vivo, entretanto, em seu automovimento livre, nega a partir de si mesmo o estar preso ao lugar determinado e é a libertação ininterrupta do estar-unido sensível com tal determinidade. Igualmente ele é em seu movimento a superação – mesmo que apenas relativa – da abstração nas espécies determinadas do movimento, de seu rumo, velocidade e assim por diante. Mais precisamente, porém, o animal ainda tem em seu organismo espacialidade sensível a partir dele mesmo e a vitalidade é automovimento no seio desta própria realidade [...] Mas de modo mais radical se mostra a atividade idealizadora no fato do indivíduo vivo, por um lado, na verdade se isolar em si mesmo contra a realidade restante, mas, por outro lado, tornar o mundo exterior igualmente para si: em parte teoricamente por meio do ver e assim por diante, em parte praticamente, na medida em que submete a si as coisas exteriores, as utiliza, as assimila para si no processo de nutrição e, assim, sempre se reproduz a si mesmo como indivíduo em seu outro. (HEGEL, 2001, p. 137)

Neste sentido, se a beleza é, para Hegel, em sua definição universal, a própria realidade da Ideia, caracterizada pela relação recíproca entre o conceito e sua realidade, podemos então aqui conceber o belo na natureza segundo a individualidade presente no ser vivo como sujeito, isto é, enquanto nele é presente e se mostra, em sua existência, certa autonomia. A natureza chega, assim, a ser concebida como bela, para o filósofo, apenas enquanto na estrutura do organismo se expressa uma conformidade a leis, e a Ideia, deste modo, se faz presente na aparência e é assim apreendida como “sensivelmente objetiva”. Entretanto, na medida em que tal unidade – exigida pela definição da Ideia entre o conceito e de sua realidade – se dá tão-somente na “imediatez apenas sensível, o belo natural vivo não é, contudo, nem belo para si mesmo nem produzido a partir de si, em vista da bela aparição”. Segundo o Hegel, o belo na natureza é apenas um reflexo da “consciência que concebe a beleza” (Idem, p.138).

Com efeito, se, para o filósofo, a natureza apenas abriga a Ideia de forma abstrata segundo a apreensão do pensamento reflexivo, é porque a unidade singular que se encontra no organismo se reduz a um “objeto do entendimento que se esforça por compreender o que nisto é conforme a fins, o que é a concordância das finalidades animais interiores e o que são os órgãos que os realizam” (Ibd). Mesmo na natureza orgânica a unidade se constitui e permanece apenas de modo interior resumida a um “pressentimento de seu verdadeiro conceito”. Assim, nas palavras de Gonçalves:

[...] o espírito humano é capaz de descobrir e revelar uma forma – a princípio, latente – de organização na natureza, mas a apreensão pelo homem de uma organização ou unidade interna deste caos pelo pensamento não pode, segundo Hegel, justificar a tese de que a natureza em sua imediação é bela. Para ele, o conceito de belo natural resulta do entendimento (Verstand), que projeta no exterior o seu próprio princípio subjetivo abstrato de identidade.

A crítica hegeliana à imediatidade natural pressupõe, em primeiro lugar, a compreensão da natureza imediata em sua contingência, o que significa que qualquer forma de ‘idealização’ desta imediação, ou seja, qualquer forma de apreender a necessidade, a lógica ou a beleza nesta imediação é para Hegel produto de uma atividade do pensamento e, portanto, não mais imediatamente dada. (GONÇALVES, 2001, p. 25 – 26)

### 2.3.2 Deficiência do Belo Natural

Na medida em que o Belo se define, insiste Hegel, segundo a proposição da “Ideia enquanto unidade imediata do conceito e de sua realidade”, presente de modo sensível e junto ao fenômeno, é significativo a diferença estabelecida pelo filósofo para com a singularidade que constitui o belo natural e a que está presente de modo efetivo no belo artístico como produção do espírito. Nossa intenção consiste em mostrar o aspecto limitado apenas em si das existências imediatas e singulares da natureza, principalmente no que se refere à finitude e abstração das suas relações com a exterioridade – no qual se estabelece a “não liberdade” – no organismo vivo para, assim, evidenciar que a Beleza como produto absoluto do espírito encontra-se como a superação justamente da prosa do mundo.

Na concepção de Hegel, como já mostramos acima, a Ideia não se reduz a uma mera conexão universal e abstrata produzida pelo intelecto humano, mas sim, na verdade, ela deve ser tomada como uma progressão “para a efetividade, e apenas conquista a efetividade por meio da subjetividade efetiva em si mesma de ordem conceitual e do ser-para-si ideal desta subjetividade” (HEGEL, 2001, p155). Com efeito, para o filósofo, é unicamente na singularidade da existência individual que se pode congrega a Ideia de forma efetiva. Ora, “a vida apenas existe como ser vivo singular, o bem é efetivado pelos homens singulares e toda a verdade apenas é enquanto consciência que sabe, enquanto espírito existente para si” (Idem). Em forma análoga, a Ideia do Belo tem sua realidade concreta e verdadeira como um sujeito individual, como singularidade Ideal. Contudo, se no caso da vida orgânica é comum a presença de uma articulação total das partes (os membros) que constituem o indivíduo, segundo sua “conformidade a fins” e o conceito de vitalidade, o que caracteriza, ainda, para Hegel, a própria existência da Ideia no âmbito da natureza, onde tal forma constitui e corresponde, ainda que reflexivamente, com a definição do belo. Ainda assim, por outro lado, há uma deficiência fundamental aqui no que diz respeito a esta existência singular e imediata.

O organismo vivo em geral, para Hegel, caracteriza-se como um mero “ser-para-si

apenas por meio do constante processo em si mesmo e contra uma natureza que lhe é inorgânica – que ele consome, digere e assimila para si” (Ibd, p. 156). Sua existência como sujeito individual apresenta-se apenas como um “sistema fechado” cuja única finalidade é a autopreservação. A subjetividade ou a alma, como determinação interior, não vem à tona em todos os pontos de sua exterioridade. E o indivíduo singular, neste caso, o qual deveria ser em si e para si como uma totalidade, é apenas aparentemente autônomo, ou seja, o mesmo está atrelado a um sistema de necessidades exteriores das quais não consegue emancipação, e, assim, permanece no âmbito contingente e não livre<sup>26</sup>. No fim das contas, cada indivíduo que compõe o domínio da natureza, não possui completamente o fim de sua existência em e para si mesmo, mas sim, servem-se continuamente uns aos outros por finalidades diversas.

O vivente está, deste modo, articulado segundo a conformidade a fins; todos os membros apenas servem como meio para esta única finalidade da autoconservação. A vida é imanente aos membros; eles estão presos à vida e esta a eles. O resultado daquele processo, pois, é o animal enquanto o que se sente a si e é animado, donde ele mantém o seu gozo próprio de si enquanto singular. [...] Entretanto, no organismo animal em sua vitalidade, não é este ponto de unidade com a vida, mas apenas a multiplicidade dos órgãos que vemos diante de nós; o vivo ainda possui a não liberdade de não poder enquanto sujeito pontual singular levar-se à aparição contra o está fora da realidade exterior de seus membros. A autêntica sede das atividades da vida orgânica permanece-nos oculta, apenas vemos os contornos exteriores da forma [...] Aqui reside imediatamente uma deficiência principal da beleza no vivente (HEGEL, 2001, p.157)

De forma análoga também é caracterizado a finitude e deficiência “no mundo espiritual e seus organismos quando os consideramos em sua vitalidade imediata” (Idem). Hegel refere-se aqui à relatividade da composição dos interesses individuais no âmbito do espírito objetivo<sup>27</sup>, cuja existência imediata não se apresenta ainda verdadeiramente em si e para si, mas sim, permanece presa a relações finitas e contingentes, na qual se toma os objetos exteriores em completa dependência. Segundo Hegel, na existência imediata no âmbito em questão não se deixa aparecer de forma total a liberdade do espírito, ou seja, os indivíduos que

<sup>26</sup>Segundo Gilles Marmasse: “O ser natural, segundo Hegel, assim me parece, não é somente para si, mas é também para um outro, e é por isso que suas propriedades não possuem necessidade intrínseca. O próprio de um ser natural é finalmente a sua incapacidade de se dar suas propriedades de maneira autônoma, uma vez que ele é inevitavelmente relativo aos outros seres naturais. E é por isso que suas propriedades são contingentes, no sentido de serem elas dependentes de condições exteriores. [...] Ou ainda, a modificação de um órgão qualquer do corpo vivo seguramente corresponde à sua configuração e dinâmica própria, mas também à ação exercida pelos outros órgãos. O ser natural é assim ao mesmo tempo parcialmente independente e parcialmente relativo.” (Gilles Marmasse. “A natureza como objeto sensível, múltiplo e contraditório”. 2009. P. 78)

<sup>27</sup>Na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel aponta a parcialidade da Ideia neste âmbito: “O espírito objetivo é a Ideia absoluta, mas essente apenas em si; por isso, enquanto este no terreno da finitude, sua racionalidade efetiva conserva nela o lado do aparecer exterior. A vontade livre tem imediatamente nela, antes de tudo, as diferenças, [a saber] que a liberdade é sua determinação interna e sua meta, e que se refere a uma objetividade exterior pré-encontrada, que se cinde no [elemento] antropológico das necessidades particulares, nas coisas naturais externas que são para a consciência, e na relação de vontades singulares a vontades singulares, que são a uma consciência-de-si delas como diversas e particulares; esse lado constitui o material exterior para o ser-aí da vontade. (HEGEL, 1995, 279).

aqui compõem esta esfera da vida do Estado e da família de modo geral. Por exemplo, apesar de relacionarem-se de modo recíproco, constituindo-se segundo a mesma em analogia disposta na existência orgânica, reduzem-se a um sistema composto por indivíduos, ainda apenas em potência, cujas relações apresentar-se-iam determinadas segundo um conjunto de necessidades meramente exteriores, não se estabelecendo segundo a verdadeira unidade e singularidade que envolve a existência de ações em e para si autônomas.

O indivíduo singular, por fim, nos fornece a este respeito a mesma visão. O indivíduo espiritual é uma totalidade em si mesma, mantida por meio de um ponto central espiritual. Em sua efetividade imediata, ele aparece apenas de modo fragmentado na vida, na ação, na omissão, no desejar e no impulsionar; todavia, seu caráter só pode ser reconhecido a partir da inteira série de suas ações e sofrimentos. Nesta série que constitui sua realidade, o ponto de união concentrado não é visível e apreensível enquanto centro que tudo abrange. (HEGEL, 2001, p. 158)

Neste sentido, Hegel nos diz que “abre-se o todo da amplitude da prosa na existência e vida humana”, onde o indivíduo está sujeito às mais variadas influências externas, não existindo e agindo propriamente segundo determinações originárias de si, “e sim a partir dos outros” (Idem, p. 160). A obra de arte, por outro lado, apresenta-se como a ruptura ou como a superação desta parcialidade, pela qual o ser humano se arrasta em sua existência ordinária. Segundo Gonçalves, “a evolução de um modo de vida prático, fundado no trabalho e na produção prosaicos, para uma forma artística criativa de produção livre implica um salto qualitativo” (Gonçalves, 2001, p. 53). O fazer artístico distancia-se da reprodução do que é meramente efêmero e útil, antes visa sobrepor e conferir universalidade e autonomia à existência ao (re)configurá-la de forma Ideal. O fenômeno da Obra de arte constitui-se como a superação do aspecto finito e da abstração presente imediatamente tanto na natureza, como na dependência análoga em que o espírito se encontra no mundo prosaico. Isto é, “a arte supera a natureza e a vida prosaica na medida em que a transforma em algo independente de suas condições imediatas e retira das coisas a forma imediata de ser contingente ou dependente, de ser-para-outro” (Idem)

A necessidade do belo artístico se deriva, pois, das deficiências da efetividade imediata e a tarefa dele deve ser estabelecida de tal modo que tenha a vocação de também expor no exterior, em sua liberdade o fenômeno da vitalidade, e especialmente da animação espiritual, e fazer o exterior adequado ao seu conceito. Apenas então o verdadeiro é retirado de seu cerco temporal, de sua dispersão na série das finitudes e ao mesmo tempo conquista um fenômeno exterior, no qual não mais aparece a indigência da natureza e da prosa, mas uma existência digna da verdade que, por seu lado, permanece em livre autonomia, na medida em que possui sua determinação em si mesma e não a encontra posta em si mesma por meio de outro. (HEGEL, 2001, p. 163)

## 2.4 CARACTERIZAÇÃO DA AUTONOMIA DO IDEAL DO BELO

Se, como foi visto nas análises precedentes, o Belo, para Hegel, caracteriza-se conforme a suposição da manifestação concreta da Ideia enquanto singularidade individual, distinguindo já também o caráter de sua liberdade como atividade autônoma<sup>28</sup>, então podemos dizer que a ênfase dada por Hegel na constituição da estrutura da obra de arte tem em vista a indicação do papel privilegiado desempenhado pelo fator espiritual na determinação concreta da figuração artística. É que há, na verdade, uma relação mútua entre o conceito e sua realidade sensível, o que distingue o principal critério e fio condutor para a sistematização de todo o fenômeno artístico, segundo sua decomposição em Formas que abrangem toda a manifestação do belo na arte Ideal. Portanto, é neste sentido que se justifica a relevância da autonomia que caracteriza o ideal da bela arte. Importa aqui a contraposição entre a finitude do mundo prosaico e a liberdade da ação criada segundo a perspectiva poética, isto é, o que há de fundamental na definição hegeliana da exposição ideal pela arte, é o vínculo reciprocamente determinado entre o aspecto formal e sensível da bela arte junto ao aspecto do Conteúdo do espírito tido como o “terreno universal” no qual se enraízam suas manifestações. Por esta via Hegel busca ratificar que o caráter da liberdade e autonomia que a arte tem por finalidade realizar é ilustrado de modo correspondente às condições da ação, categoria, digamos, genuinamente poética. Nossa intenção é, principalmente, reconhecer na argumentação hegeliana a insistência sobre a disposição harmônica entre o Conteúdo espiritual e a realidade ou figuração sensível da arte, e como nestes termos se estabelece a totalidade singular própria da manifestação sensível da Ideia em decorrência da atividade artística em geral.

Neste sentido, Hegel nos adverte que a dicotomia entre o ideal e a natureza – no sentido da apropriação desta pela arte – associa-se de modo basilar e mais detidamente à discussão da arte da pintura<sup>29</sup> que as outras artes particulares. Hegel quer discutir, em termos universais, no que toca o fenômeno da arte como um todo e seu modo de produzir segundo os supremos valores e interesses espirituais<sup>30</sup>, o fato de que tal oposição entre ideal e real se

---

<sup>28</sup>“o que se constitui como a principal referência para o repúdio da admissão, no que toca a uma beleza em si e para si na natureza (segundo a finitude na qual ainda se apresenta aqui a existência dependente em sua singularidade imediata), sendo tomada, neste âmbito, apenas na medida em que ela se estabelece como um reflexo da consciência que a concebe, isto é, como um “para nós”

<sup>29</sup> A problemática entre a relação da arte com a natureza, no contexto do romantismo e mais especificamente no que toca à pintura holandesa, será discutida no próximo capítulo. Por ora pretendemos de modo geral acompanhar a ênfase no aspecto poético para com a determinidade da arte ideal.

<sup>30</sup>Hegel em sua Fenomenologia do Espírito descreve do seguinte modo a atividade do espírito consciente-de-si: “O espírito elevou sua figura, na qual é[presente] para sua consciência, à forma da consciência mesma; e produz

traduz também em termos da questão relativa a qual aspecto deve fundamentar a exposição da arte. Longe de ser orientada de acordo com o modelo finito da existência prosaica da natureza, ou mesmo do espírito, a arte, em sua verdadeira significação assume, como princípio, para as suas configurações (Gestalten), a composição da autonomia individual segundo uma reunificação poética do mundo, o que faz dela uma atividade propensa à idealização de tudo aquilo que lhe é exterior. Com efeito, a distinção da arte ideal, para Hegel, está pautada na superação da realidade ordinária da existência humana, afinal nesta o indivíduo permanece imediatamente preso a relações contingentes e parciais. E assim, para o filósofo, o autêntico sentido da obra de arte apenas pode ser entendido enquanto uma realidade absoluta posta em si e para si pelo espírito.

Em uma palavra, a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto verdadeira, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte não pode, por isso, ser uma mera exatidão ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior [...]. Na medida em que a arte, pois, reconduz o que na existência em geral está contaminado pela contingência e exterioridade a esta harmonia com seu verdadeiro conceito, ela afasta tudo o que no fenômeno não corresponde ao conceito, e apenas por meio desta purificação produz o ideal. (HEGEL, 2001, p.167)

Com estes pressupostos universais para a determinação sensível da obra de arte, isto é, para a compreensão da mesma enquanto forma da singularidade, Hegel pode afirmar que a arte em geral deve exibir esse poder de exposição em completa autonomia e liberdade espiritual. É para isso que filósofo faz uso de uma metáfora para referir-se à beleza artística. Segundo ele, a arte deve transformar cada aspecto da matéria num olhar, cuja função é transparecer a alma, ou apresentar o espírito. Assim, segundo o filósofo, “a arte transforma cada uma de suas configurações num Argos de mil olhos, para que a alma e a espiritualidade internas sejam vistas em todos os pontos” (HEGEL, 2001, p. 166). Não obstante, na medida em que a arte se define como a manifestação sensível da Ideia, ou seja, enquanto realidade desenvolvida processualmente conforme as determinações de seu próprio conceito, tem-se que é segundo a diferenciação análoga presente na composição poética da autonomia da ação que, segundo o autor, se deixar melhor evidenciar e transparecer a verdadeira singularidade imediata enquanto determinação recíproca entre os aspectos da Forma sensível e do Conteúdo espiritual traduzidos em seus interesses e aspirações supremas.

Para Hegel, toda a concepção do Ideal da bela arte está ligada às possibilidades que

---

para si uma tal forma. O artesão abandonou o trabalho sintético, o combinar de formas heterogêneas do pensamento e do [objeto] natural: quando a figura adquiriu a forma da atividade consciente-de-si, o artesão se tornou trabalhador espiritual” (HEGEL, 2008, p473)

tem o próprio espírito para sua manifestação. E aqui há uma tensão entre o caráter absoluto que faz do espírito o que ele em si é, e a exterioridade ordinária, o que faz de seu desenvolvimento, ou melhor, sua manifestação como existência, uma espécie de “luta entre contrários” que torna essa exteriorização uma progressão em direção ao ideal (HEGEL, 1996, p.191). Assim, de acordo com a relação genuína na determinação da arte em função dos interesses superiores e livres do espírito, Hegel distingue na progressividade ou no vir a ser da configuração artística, enquanto fenômeno, três momentos ou estágios. Em cada um deles, o divino conteúdo que identifica a superioridade do espírito, tem sua configuração manifesta, ou dito de outro modo, a ideia se torna visível nas belas-artes.

O primeiro estágio é descrito por Hegel como aquele que assinala o movimento no qual a substância divina se decompõe-se e conforma-se numa multiplicidade, ao mesmo tempo que se oferece a nós como singularidade. Sua correspondência histórica são os “deuses independentes, com plenitude própria, como a intuição politeísta grega” (Idem, p. 190). Em segundo lugar, tem-se a sua manifestação precisa na realidade na medida em que influi nos corações dos homens e, neste sentido, sua realidade é presente na particularidade humana, segundo Hegel. Assim, o que é de valor supremo e nobre na alma humana comporta-se como verdade substancial pertencente ao espírito e concorre (ou deve concorrer) para a determinação do sujeito individual, em sua particularidade regida por “sua força de vontade, seus interesses, paixões” (Idem. p.191).

Com efeito, segundo Hegel:

No domínio do profano e do humano, o aspecto ideal da determinação manifesta-se sempre que um conteúdo substancial que absorve o homem só se pode exprimir mediante a particularidade subjetiva. O que há de particular na ação e no sentimento subtrai-se assim a influência do acidental, e a particularidade concreta representa-se num acordo mais íntimo com sua verdade interior propriamente dita. (HEGEL, 1996, p. 191)

Em linhas gerais Hegel estabelece que para medir a força e a grandeza do homem se deve levar principalmente em conta a “oposição que o espírito é capaz de vencer para reencontrar a unidade” (Idem). Se é na incursão da espiritualidade na realidade ou objetividade que se tem o característico movimento do ideal, então é apenas “do ponto de vista da vontade que o espírito entra na existência” (p.193). O ideal definido em vista de sua unidade em si e para si absoluta caracteriza, para Hegel, a idade heroica dos gregos como a autêntica fonte e condições para a individualidade independente, cuja plenitude é apresentada na ação. Nesse estágio, a condição essencial em que a Arte e suas representações tem a possibilidade para efetivar-se de modo pleno é emergindo na forma individual, na qual podemos reconhecer potências éticas e, apenas em função do caráter destas, é que a

verdadeira vitalidade ganha efetividade. O agente individual, portanto, tem autonomia na medida em que é e se dá a própria lei, e isto, de uma forma geral, distingue, segundo Hegel, a idade dos heróis.

Mas no ideal a individualidade particular deve justamente permanecer em sintonia destituída de separação com o substancial e, na medida em que pertence ao ideal a liberdade e a autonomia da subjetividade, o mundo circundante dos estados e relações não deve ter nenhuma objetividade essencial para si, já independente do subjetivo e do individual. O indivíduo ideal deve ser em si mesmo fechado, o objetivo deve ser o que ainda é seu e não se mover e se realizar para si separado da individualidade dos sujeitos, pois de outro modo o sujeito retrocede como mero subalterno no confronto com o mundo já pronto para si. – Nesta direção, portanto, o universal no indivíduo deve sim ser efetivo como o que é próprio e o que é mais próprio dele, mas não como o próprio sujeito na medida de em que possui pensamentos, e sim como o próprio de seu caráter e ânimo (HEGEL, 2001, p.191)

Em contraste, temos a disposição prosaica do Estado moderno, onde a verdade se institui pelas prévias imposições postas pelas leis, pelos “costumes e os direitos na medida em que constituem as determinações universais e racionais da liberdade”, que não são mais estabelecidas simplesmente ao bel-prazer, peculiaridade particular presente nas atitudes do herói. Há em tal estado a separação e a dicotomia decorrente das “universalidades do entendimento legislador e a vitalidade imediata”. (Idem) E uma vez que, segundo Hegel, esta vitalidade apenas pode ser definida em vista daquela “unidade na qual todo o substancial e essencial da eticidade e da justiça primeiramente adquiriram efetividade nos indivíduos enquanto sentimento e mentalidade, e são por eles unicamente manejados”(HEGEL, 2001, p.192), então a verdadeira singularidade imediata aqui torna-se corrompida. Ora, segundo Hegel, nas relações do Estado moderno em função do tipo de sua organização, há a perda significativa da forma individual e, por conseguinte, o predomínio de uma universalidade meramente abstrata e outorgada, na qual a vitalidade individual seria rebaixada a um aspecto secundário e indiferente. Com efeito, o caráter autônomo exigido para determinação da ação Ideal, não pode encontrar satisfação nesse estado.

A autonomia por nós exigida, portanto, não pode ser encontrada em tal estado. Por isso, exigimos para a livre configuração da individualidade os estados opostos, nos quais a validade do ético reside unicamente nos indivíduos que, a partir de sua vontade particular e da grandeza e eficiência eminente de seus caracteres, se colocam no topo da efetividade, no seio da qual vivem. O justo permanece sendo então sua mais pessoal resolução, e quando prejudicam o em si e para si ético por meio de sua ação, não há nenhum poder público detentor de força que pede contas a eles e os pune, e sim apenas a justiça de uma necessidade interna que se individualiza de modo vivo em caracteres particulares, em contingências e circunstâncias externas e assim por diante, e apenas nesta Forma se torna efetiva. (HEGEL, 2001, p;194)

Com efeito, tal época é caracterizada pela virtude (*aretê*) enquanto fundamento constituinte das ações heroicas e, neste sentido, Hegel diferencia da virtude (*virtus*) romana

em que o indivíduo renuncia a si e, “apenas de modo abstrato deve representar na própria subjetividade enérgica o Estado romano sua grandeza e potência”. Deste modo, em contrapartida, os heróis “são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma ação e a realizam” (Idem), como, por exemplo Édipo, que mesmo pela falta de consciências do que implicava seus atos, assume plenamente os infortúnios do destino. Assim se manifestam ações justas e éticas, e ambas aparecem como modo de pensar individual.

Esta unidade imediata, pois, entre o substancial e a individualidade da inclinação, dos impulsos e da vontade reside na virtude grega, de tal modo que a individualidade é a lei de si mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistente. Assim, por exemplo os heróis gregos surgem numa idade anterior à legalidade ou são eles mesmo fundadores de Estados, de tal modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes partem deles e se efetivam como sua obra individual, que a eles permanece associada. (HEGEL, 2001, p.195)

Neste sentido a ação configura-se como o elo entre as potências universais e a realidade mundana. Os valores supremos da humanidade, enquanto emanção da divindade, diferenciam-se nas manifestações da existência singular humana, isto é, ao penetrar na vida e determinar suas relações. Assim, pois: “Os indivíduos apenas fazem algo em vista de uma força ética que neles atua; a ação não é regulada por meras inclinações subjetivas, de cunho inferior, pelo contrário, é o *pathos*, esta força objetiva mesma, que leva os indivíduos a uma ação e a uma colisão” (WERLE, 2013, p. 122). Esta objetividade inerente ao *pathos* constitui, segundo Hegel, “o verdadeiro ponto central, o autêntico domínio da arte”, pois, é mediante sua exposição que principalmente se “atua e produz efeito na obra de arte assim como no espectador” (HEGEL, 2001, p.238). Isto é, mediante a apresentação do fluxo no qual a vontade chega a se realizar, a arte tem a capacidade de, como “numa corda que ressoa em cada peito humano, [...] conhecer e reconhecer a preciosidade e racionalidade que reside no Conteúdo de um verdadeiro *pathos*” (HEGEL, 2001, p.238). O *pathos*, portanto, é a abertura do movimento, isto é, da ação, “porque é a potência em si e para si na existência humana”.

Deste modo, as indicações hegelianas da determinação Ideal da arte nos fornecem a noção da oposição fundamental a partir do conflito entre as forças éticas, na qual o herói ou a individualidade está envolvido, assumindo tal contradição e a dissolvendo na medida em que sua ação busca reunificar o contraditório. Apenas assim, na verdade, enquanto o ideal da arte autenticamente se constitui – e onde sua plenitude se exhibe – a exterioridade se conforma à determinação das forças éticas e, deste modo, passa a ter uma correspondência recíproca com a Ideia, com o espiritual. Na percepção de Hegel, isto se dá perfeitamente na tragédia de Sófocles chamada *Antígona*, em que se tem, em conflito, as forças éticas da família e do

Estado, representado por Creonte. Nas palavras de Machado: “o aspecto propriamente trágico da contradição não se resume ao fato de a ação determinada pelo *pathos* individual acarretar o *pathos* oposto, isolando o indivíduo e gerando conflitos inevitáveis”, isto é, “ele também consiste em que, embora um dos lados das forças em luta só seja capaz de realizar sua meta pela negação do outro, cada lado da colisão de forças é igualmente justificado” (MACHADO, 2006, p.130). Com efeito, o conflito é estruturado por ações contrárias que, ao mesmo tempo, se fundam em potências universais igualmente invioláveis, para cuja solução não resta nada, a não ser a suprassunção de ambas.

As potências universais, por fim, que não se apresentam apenas por si em sua autonomia, mas estão igualmente vivas no peito humano e movem o ânimo humano no seu ser mais íntimo, podemos designar, segundo os antigos, com a expressão *παθος*. Esta palavra é de difícil tradução, pois “paixão” sempre subentende aquilo que é mesquinho, baixo, ao passo que exigimos do ser humano que ele não permaneça preso às paixões. Por isso, tomamos aqui *pathos* em um sentido mais elevado e mais universal, sem esta ressonância do que é repreensível, teimoso, etc. Assim, por exemplo, o sagrado amor fraterno de Antígona é um *pathos* segundo o significado grego da palavra. O *pathos* segundo este sentido é uma potência em si mesma legítima do ânimo, um Conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. [...] Quanto a isso, também não podemos dizer que os deuses possuem *pathos*. Eles são apenas o Conteúdo universal daquilo que na individualidade humana impulsiona para decisões e ações. [...] Devemos, por conseguinte, limitar o *pathos* à ação dos seres humanos e compreender com isso o essencial Conteúdo racional que está presente no si mesmo humano preenchendo e penetrando o conjunto do ânimo. (HEGEL, 2001, p.238)

Segundo Hegel, por conseguinte, as necessidades essenciais do coração humano apresentadas nas tragédias, por exemplo, enquanto identificação entre *pathos* e as potências universais do agir, não caracterizam “o próprio absoluto, mas os filhos da única Ideia absoluta e, por isso[...] filhos da única verdade universal, embora apenas momentos determinados e particulares dela” (HEGEL, 2001, p.226). De tal forma que a ação ideal, enquanto exposição do conteúdo verdadeiro, deve apenas corresponder às potências substanciais e, enquanto “forças impulsionadoras, não devem, contudo, surgir em sua universalidade enquanto tal, embora sejam no seio da efetividade do agir os momentos essenciais da Ideia, e sim devem ser configuradas em indivíduos autônomos” (HEGEL, 2001, p.229). A partir destes pressupostos – em que os deuses ou as potências universais de modo geral implicam o impulso e o movimento ao agir humano – tem-se duas vias. A primeira, abstrata com relação às “potências universais em sua substancialidade repousando sobre si”, e a segunda, no que respeita a resolução individual pertencente aos homens, isto é, “decisão para a ação como também para sua realização efetiva” (HEGEL, 2001, p. 231). Neste sentido, observa Hegel, “nesta relação entre os deuses e os homens reside imediatamente uma contradição”. Ora, tanto a livre autonomia dos deuses quanto a liberdade dos indivíduos agentes encontram-se

colocadas em perigo” (HEGEL, 2001, p.231). Não obstante, como já indicado, a exigência estabelecida como “essencial para o ideal da arte” é a autonomia humana, e ratifica-se à medida que o círculo dos deuses preenchem o seio humano e, que, na verdade, a tarefa do artista, na perspectiva de Hegel, seria encontrar este equilíbrio entre o divino e o profano no que toca a exposição.

A relação autenticamente ideal consiste na identidade entre os deuses e os homens que, mesmo quando as potências universais são confrontadas como livres e autônomas com as pessoas atuantes e suas paixões, ainda deve estar presente. O conteúdo dos deuses, a saber, deve mostrar-se imediatamente como o interior próprio dos indivíduos, de tal modo que, por um lado, as forças dominantes apareçam por si individualizadas, mas por outro lado isto que é exterior aos seres humanos se mostre como imanente ao seu espírito e caráter. Permanece, pois tarefa do artista mediar a diferenciação dos dois aspectos e amarrá-los com vínculo sutil, na medida em que faz notar os inícios no interior humano, mas igualmente ressaltar o universal e o essencial que nele imperam e os levam por si individualizados à intuição. O ânimo do homem deve revelar-se nos deuses que são as autônomas Formas universais para o que impulsiona e governa em seu interior. Então apenas os deuses são ao mesmo tempo os deuses de seu próprio peito. Quando, por exemplo, ouvimos nos antigos que Vênus ou Amor forçaram o coração, Vênus e Amor são inicialmente sem dúvida forças externas ao ser humano, mas o amor é do mesmo modo um movimento e uma paixão que pertence ao peito humano enquanto tal e constitui seu próprio interior. (HEGEL, 2001, p.233)

Neste sentido, percebe-se, enquanto delineamento por parte de Hegel com respeito a produção artística, a exigência de certa relação recíproca entre a configuração da Arte e o conteúdo divino em sua determinação, o que, subsequentemente, será o critério principal de suas análises. A equivalência que há, segundo Hegel, entre os deuses que “transformam-se em *pathos* humano, e o *pathos* na atividade concreta [que] é o caráter humano” (HEGEL, 2001, p. 241), nos indica em que consiste a interpenetração entre forma e conteúdo, que tem em vista o filósofo do absoluto em sua análise universal da arte. Assim, portanto, a liberdade como sendo essência da individualidade, torna-se o principal aspecto que deve transparecer na obra de Arte.

Assim, portanto, compreendemos que a caracterização da filosofia da arte, em Hegel, como uma teoria geral da beleza e do fenômeno artístico como um todo, se constitui segundo os pontos da argumentação ressaltados acima. Ou seja, em primeiro lugar temos o estabelecimento da Ideia como princípio de realização da arte e, deste modo, uma relação de proximidade entre arte e verdade na medida em que a Ideia é tomada como o conceito e sua realização concreta. Ademais, o caráter processual do conceito, para Hegel, justifica a liberdade e autonomia do fenômeno artístico. Em segundo lugar, como aspecto diretriz para sua concepção de beleza, Hegel indica a deficiência e dependência que a existência imediata na natureza está restrita, o que revela não só sua finitude como sua unilateralidade, características que se opõe à verdadeira singularidade das obras de belas-artes. Por fim, em

terceiro lugar, é por meio do contraponto da realidade prosaica com a plena autonomia da idade dos heróis que Hegel busca caracterizar a singularidade imediata autenticamente artística, na qual a composição da obra individual é fundamentada pela relação indissociável da figuração sensível conforme o conteúdo espiritual traduzido na determinação concomitante da divindade ou da Ideia.

Com efeito, embasando-se no critério de adequação entre a expressão artística e a ideia absoluta, Hegel estabelece três Formas pelas quais a beleza, a partir de si, se manifestaria sensivelmente. São elas: a Simbólica, a Clássica e, por fim, a Romântica. A primeira delas define-se pela busca e aspiração da expressão ideal. Neste caso, o que há é a indeterminação e falta de intimidade entre a Ideia e sua figuração. A segunda, a Forma de arte clássica, caracteriza-se pela “livre e adequada conformação da Ideia na forma que pertence de modo peculiar à própria Ideia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa” (Idem, p. 92). A Forma clássica de arte, que Hegel associa fundamentalmente à estatuária grega, pela primeira vez, segundo o filósofo, produz o Ideal de modo efetivo. A terceira Forma de arte, a Romântica, “supera aquela unidade indivisa da Forma da arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão” (Ibd, p.94) O conteúdo excedente que esta Forma de arte possui, é a espiritualidade como “subjetividade infinita da Ideia que, enquanto interioridade absoluta não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada” (Idem). Assim, segundo esta tríade que abarca o fenômeno artístico em seu todo, Hegel dedica-se à observação das artes particulares, em sentido específico, caracterizando o que seria a Estética propriamente dita.

## CAPÍTULO III - A CONSIDERAÇÃO ESTÉTICA DA PINTURA

### 3.1 INTRODUÇÃO

Como se sabe, os *Cursos de Estética*, de Hegel, se dividem em pelo menos duas partes. Primeiramente, uma na qual, além de problematizar a Estética como disciplina, ele trata da arte e da beleza em sentido universal e genérico, visando caracterizar os termos unânimes que, em jogo, envolvem o seu próprio conceito. Em seguida, Hegel desenvolve uma parte especial da obra, na qual ele discorre sobre as manifestações concretas da Arte. Entretanto, o que se mostra evidente é que o que se tem no desenrolar do conjunto da obra de Hegel, como principal fio condutor, é o par conceitual Forma e Conteúdo, sensível e inteligível, os quais justamente ditam, segundo os níveis de reciprocidade em suas relações, a disposição das belas-artes tanto em seu conceito como em seu desenvolvimento efetivo<sup>31</sup>, o que caracteriza também o vínculo sistemático entre ambas as partes, uma vez que uma apenas pode ser entendida em sua relação com a outra.

Assim, de acordo com este fio condutor temos, em Hegel, que tanto o momento em que se trata das “Formas de arte particulares” como do que se trata do “sistema das artes individuais” – partes estas subsequentes à abordagem da arte e da beleza em vista de seu conceito – segue-se, a partir dos princípios antes estabelecidos. Dão estes princípios que, de um modo geral, qualificam toda atividade artística na medida em que ela deve necessariamente ser compreendida como o movimento de realização do espírito no meio sensível, material. E, portanto, nossa intenção é mostrar que esta diretriz se faz presente em todos os momentos das análises de Hegel, traduzida na tensão permanente entre os termos que constituem a arte segundo sua existência e conceito, de maneira que a diferença se dá apenas nos modos de abordagens, ora caracterizados pela ênfase atribuída a um ou outro destes aspectos (sensível e espiritual), embora seja imprescindível que em toda consideração da arte estejam ambos em jogo.

Por isso podemos observar, de modo mais preciso que, segundo esse caminho evolutivo pautado na realização da ideia ou do espírito pela arte, os *Cursos* de Hegel se estruturam segundo um denominador comum, algo notório até mesmo em função da divisão que o filósofo se propõe em suas aulas onde, nas palavras de Bayer, o que se tem é: “(1) A estética geral, que abarca o estudo geral da beleza artística e o nexa entre Ideal e a Natureza

---

<sup>31</sup>Assim como nos fala Teyssedre, “Disto é resultado que a história da arte não seria mais que a história das relações entre forma e conteúdo, história que surge das relações do conteúdo consigo mesmo, isto é, do movimento interno da Ideia que é esse conteúdo”. (TEYSSEDRE,1974, p.77)

[...] (2) As distinções essenciais segundo a cristalização em grandes Formas: a arte simbólica, clássica e romântica. (3) o sistema das artes a partir da ideia diretriz do sistema” (BAYER, 1965, p. 323).

Deste modo, pretendemos contextualizar inicialmente, neste capítulo, a parte especial dos *Cursos* de Hegel, o “sistema das artes”, segundo sua derivação sistêmica em função do conceito da obra de arte em geral, que já analisamos no capítulo anterior. E isto no sentido de evidenciar que embora se tenha o mesmo fio condutor do início ao fim, Hegel deixa bem claro que em tais partes há uma distinção fundamental nos modos de abordagens: a saber, a ênfase no aspecto universal nas considerações iniciais sobre o conceito da bela arte em geral, o que poderíamos associar propriamente com o que constitui a filosofia da arte e, por outro lado, a ênfase no aspecto exterior e concreto das obras de arte efetivas, que nos dá ocasião para caracterizar o que seriam as análises estéticas propriamente ditas.

Seguindo esta via, dentre as artes individuais que constituem o sistema, optamos por tomar como exemplo a pintura, por se encontrar a meio termo das artes que são mais dependentes da matéria e as que são mais espiritualizadas, e assim localizada de modo privilegiado quanto a questão da relação entre Forma e Conteúdo nas análises estéticas de Hegel. Mas também por suscitar de modo direto o principal contraponto acerca da discussão do Ideal da arte, em geral, isto é, a relação da arte com a natureza que no caso da pintura melhor se evidenciará para Hegel na análise do uso dos materiais pelas quais a pintura constrói as suas obras.

### 3.2 O SISTEMA DAS ARTES INDIVIDUAIS

Nossa intenção neste capítulo, conseqüentemente, é ressaltar que as considerações hegelianas sobre o “sistema das artes particulares” podem nos ajudar a entender o que poderia ser a perspectiva propriamente “Estética” dos *Cursos* de Hegel. Isto é, como o momento de sua exposição em que é dada maior ênfase ao objeto no que ele tem de sensível, acentuando sua existência concreta enquanto obra de arte. O que o filósofo tem em vista, portanto, é determinar e verificar essas obras de acordo com um conceito prévio do ideal artístico, tomando-as como modos específicos em que este tem a sua manifestação. Neste sentido, buscaremos evidenciar que essas abordagens de Hegel se constituem especificamente por terem como ponto de referência não exatamente a mera abstração sobre o arranjo dos aspectos sensíveis e particulares, e sim, sobre tudo, têm como centro em suas investigações, a conveniência ou mesmo a adequação dos materiais e os meios pelos quais a arte é capaz ou

não de manifestar e exibir a beleza em referência aos seus Conteúdos determinados, como uma figuração individual e singular.

Nesta via, é evidente que, para Hegel, embora se tenha, no sistema das artes individuais, uma ênfase na consideração centrada na realidade efetiva e concreta das artes em suas configurações singulares, “o fundamento da subdivisão não pode ser tomado de modo tão exterior, mas sim deve estar radicado no conceito mesmo da obra de arte” (HEGEL, 2006, p.369). Como já foi assinalado anteriormente, em Hegel, a arte é definida como a própria existência da Ideia. E isto significa que a arte, em sua realidade, tem a sua determinação de acordo com o desenvolvimento imanente do conceito, ou o que dá no mesmo, como uma existência autônoma, posta pelo espírito. O que caracteriza a evolução das artes, para Hegel, seguindo como uma linha reta que vai do aprisionamento da exposição artística no aspecto imediato da materialidade sensível e predominantemente espacial, até uma superação deste caráter pela ênfase na propriedade subjetiva e formal que envolvem a arte em sua criação e contemplação.

Assim como as Formas de artes particulares, tomadas como totalidade, têm em si mesma um progredir, um desenvolvimento do simbólico para o clássico e para o romântico, encontramos por um lado também nas artes particulares semelhante progredir, na medida em que são as Formas de arte mesmas que alcançam existência por meio das artes particulares. Por outro lado, contudo as artes particulares também têm, independente das Formas de arte, as quais elas objetivam, em si mesmas um vir a ser, um decurso, que é nesta sua relação mais abstrata comum a todas. Cada arte tem o seu ponto de florescimento de formação consumada como arte – e para ambos os lados um antes e um depois desta consumação. Pois os produtos do conjunto das artes são as obras do espírito e, portanto, não estão imediatamente prontos no interior de seu domínio determinado tal como as configurações da natureza, mas são um começar, consumir e finalizar, um crescer, florescer e degenerar. (HEGEL, 2002, p.16)

Deste modo, na abordagem sobre o sistema das artes, como uma parte especial da obra hegeliana, encontramos as suas análises em vista dos diferentes modos ou mesmo estágios em que a arte chega a se manifestar e isto no sentido de uma variação ou diferenciação na acomodação dos termos que constituem a unidade singular da Ideia. Ou seja, tendo como ponto de partida o conceito de obra de arte – enquanto uma unidade completa entre o conceito universal e a realidade particular, ou a disposição entre o Conteúdo espiritual e a figuração sensível –, é estabelecido que a gradação das Formas ou gêneros de arte vai primeiro de um desequilíbrio pendendo para o lado material da figuração sensível, passando por uma relação harmoniosa entre os termos opostos, até um outro desequilíbrio agora pendendo para o lado, digamos, abstrato em função de um conteúdo espiritual radicado na subjetividade. E assim, se a própria arte é definida em seu conceito de acordo com esse desenvolvimento da ideia na realidade, pautado em certa incursão da subjetividade do espírito

no âmbito sensível, também a hierarquia do sistema das artes, só pode ter como parâmetro os diversos meios que a arte lança mão para suas produções “conforme o material que a obra de arte tem sua realidade externa” (Idem).

Se, portanto, com respeito à evolução das Formas de arte, sua gradação, procede segundo a relação dos termos que determinam a arte em direção de uma cada vez maior realização do espírito, de modo análogo se dá também o processo no sistema das artes individuais. Isto é, como nos diz Bras: “da arquitetura à música, o sentido é o mesmo que o da matéria mais pesada e exterior à sua quase anulação na vibração sonora e na interioridade” (BRAS, 1997, p. 89). Por conseguinte, fica evidente que na consideração de Hegel sobre as obras de arte concretas, se tem um paralelo entre a disposição dos termos supracitados tanto na definição do Ideal do belo em geral, quanto nas Formas artísticas, embora seja claro que o diferencial é aqui posto pelo foco em demonstrar tal relação a partir do aspecto exterior da figuração sensível e sua referência à harmonia para com o conteúdo espiritual, concentrando-se no objeto artístico.

Neste sentido, o que se mostra evidente no conjunto dos textos que compõem os *Cursos de Estética*, de Hegel, é o fio condutor comum presente em todos os seus momentos. Ou seja, o filósofo concebe como princípio, em suas análises, a relação imprescindível entre os aspectos do universal (espiritual) e do particular (sensível e singular), na constituição da obra de arte, como seus elementos fundamentais. E seja na consideração pautada na ênfase do ponto de vista geral – disposta na primeira parte da obra, segundo a proposição da manifestação sensível da Ideia pela arte, onde está em jogo, para Hegel, a demonstração da unidade completa de tais termos, na compreensão da arte em geral–, seja nas partes seguintes, onde se analisa as disposições efetivas de tais determinações, em seus aspectos exteriores, do ponto de vista da singularidade imediata da mesma, sempre é, pois, preciso, ter em vista o jogo destes termos correlatos, na medida em que a tensão entre eles não só fundam a definição teórica e geral da arte, mas também, conduzem as abordagens concretas e históricas da arte feitas por Hegel.

Isto fica bem claro no trecho da *Introdução* ao “sistema das artes” em que Hegel o compara com os momentos que o antecede:

O que falta ainda a estas duas esferas é a efetividade no elemento *exterior* mesmo. Pois embora falássemos – tanto no ideal como tal quanto nas Formas particulares do simbólico, do clássico e do romântico – sempre da relação ou da mediação completa do significado como do interior e de sua configuração no exterior no que aparece, era, porém, considerado como esta realização apenas a produção mesma ainda interior da arte no círculo das concepções de mundo universais, nas quais ela se desdobra. Mas, na medida em que reside no conceito do belo mesmo se fazer, como obra de arte, exterior para a intuição imediata e objetivo para os sentidos e a

representação sensível, de modo que o belo apenas por meio desta existência pertencente a ele mesmo se torna verdadeiramente para si mesmo o belo e o ideal, então em terceiro lugar, temos ainda de olhar este círculo da obra de arte que se efetiva no elemento do sensível. Pois apenas por meio desta última configuração a obra de arte é verdadeiramente concreta, um indivíduo ao mesmo tempo real, encerrado em si mesmo, singular. (HEGEL, 2002, p.15)

Neste sentido, se tomarmos o termo “estética” em sua significação mais geral, com respeito aos limites que caracterizam, digamos, a objetividade do conceito, seu alcance real, fica evidente que o sistema das artes se aloja perfeitamente nesse tipo de consideração. Afinal, o que está em jogo para Hegel na última parte de seus *Cursos de Estética* é determinar de que forma, em cada uma das artes individuais, o espírito segundo seu “conteúdo irrompe no fenômeno exterior”. E isto seguindo certa escala “do aprimoramento técnico do material sensível, no qual a arte leva o seu Conteúdo à existência” (Idem, p.16). O que se evidencia como uma evolução paralela que se tem dos modos de expressão das artes às Formas de arte particulares, simbólica, clássica e romântica. A ponto de Hegel identificar para cada um destes gêneros artísticos derivados da ideia do belo, uma arte individual correspondente, que apresenta, em forma autônoma e individual, o conteúdo espiritual absoluto dessas esferas.

O conteúdo deste terceiro âmbito da estética só pode ser constituído pelo ideal, já que o ideal é a ideia do belo no conjunto de suas concepções de mundo, a qual se objetiva. Por isso, a obra de arte há de ser apreendida também agora ainda como uma totalidade em si mesma articulada, no entanto como um organismo cujas diferenças, se elas já particularizavam na segunda parte em um círculo de concepções de mundo essencialmente diversas, agora se desmembram como elos isolados, dos quais cada um se torna por si um todo autônomo e nesta singularidade pode conduzir à exposição a totalidade das diferentes Formas de arte. Em si, segundo seu conceito, certamente o conjunto desta nova efetividade da arte pertence a uma totalidade; mas na medida em que é o domínio da presença sensível no qual a mesma torna-se real a si mesma, agora o ideal se dissolve em seus momentos e fornece a eles uma duração autônoma por si mesma, embora eles surjam uma para o outro, relacionem-se essencialmente entre si e possam se complementar reciprocamente. (HEGEL, 2002, p.16)

Deste modo, para Hegel, o primeiro estágio da manifestação do espírito no meio sensível, se caracteriza, ainda, por uma forma torpe de busca na figuração ideal do espírito. Neste momento que é correspondente ao gênero simbólico da exposição artística, o filósofo identifica a arquitetura como a arte que melhor tipifica este gênero, pois concentra-se apenas no aspecto da exterioridade sensível, onde principalmente se utiliza para suas exposições da “matéria pesada e configurável apenas segundo as leis da gravidade; a sua Forma são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade de uma obra de arte”. (Idem, p.26). A arquitetura, portanto, encontra-se como a arte que mais é dependente da matéria em suas figurações e onde o espírito, em si e para si, ainda não chega a se manifestar de modo completo, pois a ênfase no aspecto exterior

da exposição artística apenas indiretamente chega a caracterizar a autonomia do espírito.

Em relação com a Forma da arte clássica, Hegel identifica a escultura como a arte que expressa de maneira precisa a unidade do aspecto interior e espiritual com o aspecto material e exterior. Nas palavras de Hegel, “para seu princípio e conteúdo, ela tem a individualidade espiritual como o ideal clássico, de modo que o interior e espiritual encontram a sua expressão na aparição corpórea imanente ao espírito, a qual a arte tem de expor aqui na existência artística efetiva”. (Idem). A escultura ao mesmo tempo que ainda se utiliza da matéria em todas as suas dimensões ela supera a qualificação em que a arquitetura se prende ao formar essa mesma matéria segundo as meras condições naturais que lhe é inerente. O que à caracteriza a escultura propriamente é que ela deixa transparecer, em suas obras singulares, a vitalidade do espírito como uma determinação em si mesma, que produz “a aparição adequada a autonomia do divino em seu repouso elevado e grandeza quieta, não tocado pela ambiguidade e limitação do agir, dos conflitos e padecimentos” (Idem, p.27). A arte individual da escultura ao apresentar efetivamente o espírito como uma existência autônoma, determinada em si, é capaz de promover a solução do aspecto material e do aspecto formal, que na arquitetura apresentavam-se cindidos.

Até aqui temos as artes individuais que estão mais próximas do aspecto exterior e espacial da figuração artística, os quais são superados, de acordo com Hegel, em vista de um conteúdo radicalmente subjetivo presente na Forma de arte romântica. Esta Forma de arte se mostra como o prosseguimento da atividade artística segundo a ideia e manifesta-se neste momento como uma inadequação para com os objetos finitos e sensíveis. Há novamente um desequilíbrio entre os aspectos essenciais na constituição da arte, mas agora a ênfase é no elemento espiritual cuja tendência a um excesso na intimidade, o interior do espírito, provoca.

As artes individuais que constituem esse âmbito, a pintura, a música e a poesia, de um modo geral, abandonam paulatinamente a concentração no aspecto material em suas condições imediatas e espaciais, passando então para uma ênfase no emprego sutil do aspecto exterior unicamente visando expor o próprio interior, a subjetividade. Nas artes romântica, para Hegel:

Segundo o conteúdo, alcançamos desse modo, por um lado, à substancialidade o espiritual, o mundo da verdade e da eternidade, o divino, o qual, porém, de acordo com o princípio da subjetividade, é ele mesmo apreendido e efetivado pela arte como sujeito, personalidade, como absoluto que se sabe a si em sua espiritualidade infinita, como Deus no espírito e na verdade. Em oposição a ele sobressai a subjetividade mundana e humana, a qual não estando mais em unidade imediata com o substancial do espírito, pode, pois, desdobra-se segundo toda a particularidade humana e tornar acessível à arte o peito humano inteiro e toda a plenitude do fenômeno humano. (HEGEL, 2002, p.190)

Se na Forma de arte romântica se tem a tendência ao abandono, na exposição, do aspecto imediatamente exterior e material, é, pois, com a arte da pintura que se apresenta a porta de entrada deste processo. A pintura, ao mesmo tempo em que se desprende da “matéria pesada e sua completude espacial”, passa a ter ao seu dispor toda a variedade de objetos naturais para as suas configurações. Neste sentido, para Hegel, cabe à pintura “o primeiro passo pelo qual o sensível se eleva ao espírito, por um lado, na superação [*Aufhebung*] do fenômeno sensível real, cuja visibilidade é transformada em mera aparência da arte”. (Idem). Na música, por outro lado, se tem o elemento interior exposto de forma autêntica enquanto o “sentimento destituído por si mesmo de forma, o qual não é capaz de se manifestar no exterior e na realidade dele”. (p.28). E na poesia, por fim, toda realidade é reduzida a um simples signo sonoro. O que é de extrema relevância e comum nessas artes individuais, é a ênfase no princípio da subjetividade do espírito que implica em um cada vez maior distanciamento da realidade imediata, ou melhor uma superação desta em vista de uma realidade posta idealmente pelo espírito.

É importante ressaltar que a disposição que se encontra no sistema das artes em Hegel é estritamente um produto lógico pelo qual se classifica o desenvolvimento efetivo das obras de artes, e não uma mera descrição cronológica pela qual a arte se realizou, pois, como ele mesmo nos fala, a sua intenção, nesse momento de consideração da arte é demonstrar que o que está em jogo aqui é “apenas reconhecer filosoficamente os pontos de vista universais essenciais da coisa e a relação dela com a ideia do belo em sua realização no sensível da arte”. (Idem, p. 30).

E isso nos dá ensejo para considerar que não é possível haver uma abordagem geral e universal da arte sem estar direcionada, necessariamente, para o aspecto sensível e particular, também essencial da arte, e a que corresponde, em sua análise, à estética propriamente dita. Ou seja, é evidente que mesmo que se tenha, ao tratar essa temática, dado ênfase ora ao aspecto geral, ora no particular, toda consideração sobre a arte suscita, de modo imprescindível, a relação necessária entre ambos os aspectos. Se na primeira parte dos *Cursos de Estética*, Hegel busca definir a Ideia da Beleza como uma necessária unidade entre, digamos, a liberdade do espírito e o elemento imediatamente exterior da natureza, a parte especial, cujo objeto da consideração é a realidade efetiva das obras de arte, tem como diretriz a mesma relação embora seja centrada na existência mesma de tais obras. Neste sentido, temos que “estética” e “filosofia da arte” são modos de abordagens sobre a beleza e a arte que se diferenciam diante do ponto de vista tomado, de acordo com a ênfase que se estabelece no geral ou no particular.

Assim, o que vem à superfície é que o tratamento cientificamente rigoroso da arte se funda unicamente de acordo com a relação mútua em que os termos contraditórios se encontram. Uma não existe sem a outra em função da própria natureza da obra de arte. Com efeito, no sentido de melhor evidenciar a relação necessária entre as duas perspectivas, sobretudo na abordagem das artes individuais, optamos por analisar a pintura por ser a arte em que se mostra mais notório a tensão desses elementos fundamentais.

### 3.3 A PINTURA COMO ARTE ROMÂNTICA

Hegel aborda a pintura como forma particular de arte classificando-a como a porta de entrada do gênero romântico de formas de arte. Neste contexto, tem-se a transição das artes que são mais dependentes da matéria em suas representações, como a arquitetura e a escultura, para as que já possuem uma configuração mais espiritualizada, como a música e a poesia. Tal movimento tem sua fundamentação, segundo o filósofo, a partir da incursão do princípio da subjetividade, ou do caráter interior do espírito como a sua mais profunda intimidade, tanto em relação ao conteúdo que a arte deve procurar expor, como no modo pelo qual os materiais são por ela utilizados em suas configurações. E isso de tal forma que ambos os aspectos apenas podem ser tomados enquanto determinados de maneira recíproca. Por essa razão, buscaremos, inicialmente, mostrar como Hegel analisa a exposição sensível da pintura, de forma condicionada ao seu conteúdo espiritual correspondente.

O conteúdo espiritual do romantismo, para Hegel, é marcado principalmente pela subjetividade. A beleza aqui é característica da apreensão em si do espírito, em sua total liberdade para si. Este princípio subjetivo deve ser entendido em seu conceito como o ideal que é plenamente consciente de si, de modo que então não seria possível se distinguir nenhuma divisão entre sua exterioridade e interioridade. O que influi na Forma de arte Romântica é assim a liberdade do espírito tomada como uma interioridade absoluta, afinal é o próprio sujeito que mergulha em si mesmo e se tem, ao mesmo tempo, como tema e conteúdo unânimes para o tratamento artístico.

A arte clássica chega pela primeira vez a realizar em forma concreta o ideal artístico, definido como a subjetividade livre e autônoma, em unidade completa do conceito com sua realidade, pela figuração singular e harmoniosa da concentração em si do divino em sua total leniência, tal como representada na estatuária grega. Com a forma de arte Romântica, por outro lado, se dá o início à dissolução e a “separação recíproca do que está contido e compreendido mutuamente na unidade substancial, objetiva, da escultura no foco de seu

repouso, quietude e acabamento fechado” (HEGEL, 2002, p. 189). Essa separação da unidade objetiva entre o espiritual e a corporeidade sensível alcançada pela escultura, frente ao princípio da subjetividade do conteúdo romântico, segundo Hegel, pode ser considerada de acordo com os dois aspectos essenciais que constituem a arte, o Conteúdo e a figuração.

Deste modo, do ponto de vista do conteúdo, para Hegel, o que a pintura “procura efetivamente exprimir nas suas representações é a alma porque tudo o que vive na alma existe de uma forma subjetiva, mesmo quando se refere a algo objetivo e absoluto” (HEGEL, 1974, p.30). Neste momento, o caráter substancial do espírito apenas pode ser expresso sob o título da subjetividade, onde também “é ele mesmo apreendido e efetivado pela arte como sujeito, personalidade, como absoluto que se sabe a si” (HEGEL, 2002, p.190). Isto é, o Ideal do conteúdo romântico tem a sua realidade ao se estender para o conjunto das particularidades da vida cotidiana, dos sentimentos mais variados, servindo-se destes como a fonte principal para as suas criações. O alvo da exposição artística passa, portanto, a se concentrar no “peito humano inteiro e toda a plenitude do fenômeno humano”. (Idem.).

Neste sentido, a cisão entre o aspecto interior e exterior, ocasionado na passagem da arte clássica para a romântica, deve ser superado de acordo com o próprio princípio da subjetividade, favorecendo um novo modo pelo qual os termos têm sua reunificação, e singularidade. Ou seja, a nova unidade apenas pode ser conquistada como uma “mediação dos lados distintos e, de acordo com o seu conceito, apenas é capaz de se dar a conhecer completamente no interior e no ideal” (Idem.). O ideal artístico aqui se opõe à individualidade sólida pela qual a escultura encarnou a divindade, e se apresenta agora para a exterioridade em forma mais sutil, em referência a “comunidade como a reflexão espiritual mesma”.

Tanto o âmbito da vida humana em geral como do sujeito singular, neste contexto, acaba por ser fragmentado e posto segundo o contraponto de sua existência, que por um lado é natural e contingente, e por outro, diversificado, envolvendo os seus interesses frente à comunidade, uma vida “de fins e de paixões”, em meio a qual ele busca “tornar-se autônomo e satisfazer-se”. E é justamente frente a esta realidade prosaica que a arte irá poder expor o Ideal. Segundo Hegel, é com a pintura, sobretudo a romântica, ou a cristã, que pela primeira vez a arte é capaz de expressar a idealidade do princípio subjetivo, de tal modo que a existência individual de suas obras congrega, ao mesmo tempo, o infinito no objeto finito, singular. Isto é, a manifestação da Ideia no âmbito sensível procede de tal maneira que a própria existência exterior enquanto tal, é substituída por um jogo sutil de aparências geradas pelo próprio espírito e que nada mais são que o reflexo, a exposição de uma subjetividade que existe unicamente por si.

A pintura situa as suas figuras numa natureza exterior ou numa ambiência arquitetônica inventadas por ela própria, e sabe animar e vivificar este interior a ponto de o tornar um reflexo da subjetividade e de criar um acordo e uma harmonia entre si e o espírito das figuras que nele evoluem. (HEGEL. 1974. p.22)

O que Hegel procura evidenciar é que o conteúdo da forma de arte romântica, dentre todos os momentos pelos quais a ideia do belo se desmembrou, constitui o ápice atingido pela espiritualidade em seu percurso de realização pela arte. E assim a cisão provocada na unidade da arte clássica se dá pela ascensão da subjetividade como conteúdo principal, onde a representação do que é meramente sensível não mais se faz adequado para comportar o sujeito individual em sua espiritualidade infinita. O que passa a estar em jogo agora é a própria liberdade subjetiva tanto na produção como na contemplação da arte. E de um modo geral toda expressão artística passa a se concentrar em vista da construção de um reflexo, um retrato da interioridade da alma, traduzida pelos sentimentos mais profundos do espírito. É o espírito que se torna então visível, algo de sensível. Ele se configura esteticamente, não é mais uma forma descrita apenas em termos lógicos ou conceituais.

É importante ressaltar que nas análises de Hegel sobre as artes particulares sempre se tem como fio condutor a verificação do modo pelo qual determinada arte é capaz de apresentar (*darstellen*) seu conteúdo correspondente<sup>32</sup>. E no caso da pintura, em particular, como a primeira arte romântica, é evidente que todo o seu esforço se concentra em esclarecer como, segundo os seus materiais específicos, sua técnica, seus meios em geral, é capaz de apresentar a subjetividade espiritual em toda a sua amplitude, fazendo-a sensível. É aqui que a filosofia reconhece o valor da representação sensível, afinal este está já espiritualizado.

Desta forma, para compor a individualidade segundo as suas múltiplas e particulares relações, a pintura acaba por ser obrigada a deixar de lado a completude ou totalidade espacial, presentes na escultura por exemplo, e que condicionam o seu modo de apreciação segundo as três dimensões. Ora, o objeto que a pintura busca delinear está além da simples representação dos objetos tal como eles são em sua exterioridade imediata e fenomênica. Até mesmo a relação da composição do objeto da pintura com o espectador se mostra aqui algo de mais íntimo, pois esta arte abstrai a dependência de um espaço objetivo, segundo todas as condições da existência material, como no caso da arquitetura e da escultura. Tendo em vista seu interesse próprio, ela não aceita o espaço como um dado ou uma condição dada, e sim

---

<sup>32</sup>Para Hegel: “Se partimos do aspecto empírico, então veremos que isto ou aquilo foi produzido deste ou daquele modo por esta ou aquela noção em épocas as mais heterogêneas; a questão mais profunda, todavia, refere-se ao princípio da pintura, ao exame de seus meios de exposição e, desse modo, à identificação daquele conteúdo que por sua natureza mesma concorda justamente com o princípio da Forma e o modo de exposição pictóricos, fazendo com que esta Forma se torne a que corresponde e simplesmente a este conteúdo.” (HEGEL, 2002, p. 197).

produz um espaço que é seu, virtual, fundado na liberdade de seu caráter subjetivo e de suas representações, o que lhe favorece para expor a interioridade do espírito como uma realidade posta de forma ideal.

Como foi dito já acima, com a pintura há a incursão do princípio da subjetividade, tanto no conteúdo como na exposição mesma, e nesta via Hegel afirma que “a satisfação que a pintura pretende não tem a sua origem na existência real dos objetos; o interesse que ela suscita é puramente teórico; é o interesse pelo reflexo exterior da interioridade, o que exclui a necessidade de uma realidade e de uma organização totais e espaciais” (p.43). O filósofo contrapõe a pintura com a escultura e observa que se esta última apresenta o volume total das suas formas em si mesma, onde a sua contemplação é condicionada por elementos preexistentes, como a luz natural, e o ângulo do observador, na pintura, por outro lado, estes elementos mostram-se como as próprias ferramentas e meios pelos quais o artista se permite produzir a aparência da subjetividade, no sentido de uma expressão ideal. A pintura torna o espírito objetivo ao tornar visível à sensibilidade elementos que são inteiramente obra sua. A obra de arte é pura obra do espírito à nossa vista.

A pintura ao reduzir o seu modo de exposição para o plano de apenas duas dimensões, ao invés de limitar-se, pelo contrário amplia consideravelmente a possibilidade da composição de seus objetos. O elemento espacial como tal, e todas as suas condições naturais, são abstraídos, e o que permanece é somente o rearranjo possível pelo elemento da superfície da tela, o qual produz a aparência, ou o reflexo ideal da subjetividade. Como nos diz Hegel, “esta redução das três dimensões à superfície plana reside no princípio do torna-se interior, o qual pode apenas se apresentar no que é espacial como interioridade por não deixar subsistir a totalidade da exterioridade, mas por limitá-la” (HEGEL, 2002, p.202).

Neste sentido, a pintura tem suas produções direcionadas para a intuição, mas de um tal modo que os objetos que ela procura expor distanciam-se do que é meramente existência da natureza, e mesmo quando procede em suas representações a partir de tais existências, não são construídas simplesmente com base na mera imitação destes mesmos objetos. Ela sim vai além e os supera ao recriá-los como um reflexo interior do espírito, onde suas figurações evoluem como um “aparecer [*scheinen*] no espiritual para o espiritual”. (Idem, p. 203).

É esta riqueza que permite à pintura realizar nas suas produções a totalidade fenomenal. A escultura contenta-se mais ou menos em representar a individualidade rigorosamente delimitada relativamente ao mundo exterior e às outras individualidades; mas a pintura não pode limitar-se à individualidade independente: deve, pelo contrário, embrelhá-la em múltiplas relações que a façam sair de si mesma. (HEGEL, 1974, p.43).

As obras da pintura se referem sem dúvida à realidade em todas as suas condições

naturais unicamente na medida em que é capaz de as reconstruir de acordo não com as regras e leis da existência em geral, mas segundo o sabor da subjetividade criadora e da liberdade no exercício da imaginação. A existência exterior enquanto tal não deve mais conservar – como no caso das artes que antecedem a pintura – a validade principal em sua existência efetiva. O que passa a ter validade principal é o interior mesmo do espírito e sua expressão como em um reflexo dos objetos exteriores apresentados pela pintura.

Com a arte da pintura há o afastamento já do aspecto material como tal, e por isso ela se encontra, para Hegel, como uma arte intermediária entre as artes plásticas e as artes sonoras. Segundo essas análises hegelianas a pintura se encontra entre o ideal, a forma de representação, e as particularidades do real. Essa digamos condição da pintura lhe permite, acima de tudo, uma maior liberdade para as suas representações, sendo, pois, capaz de se utilizar de todos os elementos do âmbito fenomênico, contudo, a partir de uma organização propriamente artificial, pela qual se substitui a realidade mesma. Assim, de acordo com a primeira parte dos *Cursos de Estética*, na qual é tratado o que vem a ser o belo – a saber, a expressão da ideia como tal na exterioridade, ou seja, uma adequação do espírito ao sensível – , na pintura, para Hegel, se permite, pela primeira vez, um reconhecimento do infinito (a subjetividade) por meio do objeto finito, isto é, as representações singulares da pintura.

Ela seria então capaz de gerar mais que as outras artes que a antecedem, um reflexo da interioridade espiritual que é infinita. E isto ela é capaz por ter como seu principal elemento nas composições, não mais a matéria pesada, mas sim apenas a sutileza do arranjo dos objetos segundo a luz e a sombra, a cor.

### 3.3.1 A consideração estética da pintura segundo a harmonia dos materiais sensíveis com a subjetividade

O sistema das artes individuais construído por Hegel segue o mesmo fio condutor lógico de sua concepção de beleza e do ideal artístico, os quais foram tratados de modo geral na primeira parte de seus cursos. Deste modo, assim como o espírito tem a sua realidade efetiva posta como um desenvolvimento gradual frente a natureza, as artes, para Hegel, também têm a sua evolução, indo inicialmente de uma relação bem estreita e até mesmo de completa dependência, em sua realidade, com a materialidade sensível, para uma exposição mais sutil, ocasionada pela referência espiritual subjetiva, que proporciona uma abstração das condições totais da sensibilidade. Entre estes dois extremos, do ponto de vista do aspecto exterior das obras de arte, do elemento físico pelo qual elas são capazes de levar à aparição o

seu conteúdo determinado, a pintura encontra-se a meio termo. E isto por tomar para si como ferramenta essencial, digamos, o manuseio das cores no contraponto da luz e da sombra, alcançando as propriedades mais íntimas da existência material e exterior. E tendo a pintura, ainda um envolvimento com a figuração idealizada do real, ela pode ser interpretada aqui como uma síntese dos dois momentos a que estão sujeitas as considerações sobre a obra de arte: a teoria geral, ou filosofia da arte, e a expressão real e sensível do espírito em uma forma particular de arte, que nos aproxima da estética.

Hegel nos esclarece seu ponto de vista explorando a natureza especial da luz para a pintura. Para ele, o que caracteriza o afastamento na pintura do aspecto material dependente é justamente a luz. Ora, se na arte da arquitetura as suas configurações se dão pela justaposição dos materiais pesados, os quais apenas encontram o seu equilíbrio segundo a própria resistência entre os corpos, uns sobre os outros, de tal forma que nessa arte não encontra em si mesma o “seu ponto de unidade material”. Na pintura o que ocorre é precisamente o oposto. A luz, elemento fundamental no modo de exposição da pintura, caracteriza-se como absolutamente leve, sem oferecer resistência alguma, e se mostra, assim, como idealidade que em sua existência se refere apenas a si mesma. Neste sentido, na compreensão hegeliana, com a luz “a natureza começa pela primeira vez a ser subjetiva e é, pois, o eu universal físico, que certamente não se impeliu nem para a particularidade nem se contraiu para a singularidade e para o fechamento pontual em si, mas para isso supera a mera objetividade e exterioridade da matéria pesada e pode abstrair da totalidade sensível, espacial, dela” (HEGEL, 2002, p.205).

À luz corresponde apenas um dos lados no que respeita ao princípio da subjetividade, no caso esta sua identidade consigo mesma, como uma existência ideal, se traduz na natureza como o “tornar visível em geral”, o que é referente, portanto, a uma objetividade que a ela se opõe, a sombra. O jogo entre o claro e o escuro é responsável pela distinção dos objetos em geral no que toca as suas formas e distâncias uns dos outros, e isto segundo Hegel, se dá “pelo fato de que os ilumina, isto é, em maior ou menor grau torna claras sua escuridão e invisibilidade e permite que partes singulares surjam de modo mais visível, isto é, mais próximo do espectador”. (Idem).

A objetividade que a pintura alcança por meio do jogo entre a luz e o seu oposto, a sombra, não se limita à reprodução dos objetos meramente como são em suas existências naturais, mas sim possibilitam a reordenação destes mesmos objetos em ambiências múltiplas. Como nos diz Hegel, “a pintura serve-se deste princípio porque a particularização reside desde sempre em seu conceito” (p.206). Ou seja, como todas as artes individuais a pintura deve, em suas produções, revelar a singularidade espiritual. E se nas artes da escultura e da

arquitetura, por exemplo, essa revelação é feita na apresentação das formas em toda a sua completude espacial, segundo as condições mesma da existência de seus objetos, onde a luz e a sombra são elementos tidos como preexistentes, na pintura, por outro lado, o claro e o escuro se mostram – “com todas as suas gradações e transições as mais sutis”- como a própria técnica ou material principal que o artista lança mão para criar uma “aparência intencional” que seja capaz de manifestar a interioridade do espírito.

Como assinalamos acima a pintura no sistema das artes de Hegel é a primeira das artes românticas, cujo conteúdo espiritual que lhe dá o tema principal é o reconhecimento da subjetividade infinita dada e intuída na obra de arte. Neste sentido, a abordagem hegeliana identifica três momentos ou modos pelos quais a pintura chega a apresentar a subjetividade em suas configurações.

A primeira delas é a pintura histórica a qual possui em seus quadros o tema religioso. A alma e todas as suas dores ganham expressão nas figurações das personalidades beatas. Para Hegel, aqui a pintura tem como objeto a subjetividade propriamente ideal. Em segundo lugar, a subjetividade chega à aparição por meio da representação paisagística da pintura, a qual se refere analogamente a estados de ânimos determinados. E por fim, em terceiro lugar, Hegel considera o ápice da arte da pintura quando ela é capaz de exibir a subjetividade do espírito a partir da representação dos objetos mais insignificantes, mas que, ao mesmo tempo, por serem os frutos da liberdade da imaginação criadora, tudo o que retratam se mostram como a autêntica particularização subjetiva que defini a própria essência da pintura.

O primeiro modo pelo qual a pintura chega a realizar em suas produções a subjetividade do espírito, é mediante o tema religioso o qual se funda no círculo dramático da paixão de cristo, cuja principal característica é, para Hegel, a “presença efetiva de Deus na vida, no sofrimento e no ser transfigurado dele e dos seus a humanidade, a consciência subjetiva que faz de Deus, ou especificamente dos atos de sua história, um objeto de seu amor e não se refere a qualquer conteúdo temporal, mas ao Absoluto.” (p.221). Neste contexto, a pintura busca dar forma e representar todo esse conteúdo segundo a própria história da provação de Deus como encarnado em homem, história cujo sentido se tem na tensão opositiva entre o que é interior e o que é exterior. Como se vê, a ideia é que o espírito se mostra aos homens, torna-se sensível. A solução buscada pela pintura explora, em suas representações, as figuras que correspondem aos sentimentos de devoção, calma, penitência, ternura e etc., típicos da interioridade da alma beata.

De um modo geral, a pintura tem ao seu dispor não só os personagens da história da paixão de cristo, mas também todos os sujeitos que compõem a comunidade cristã. O que,

sobretudo, estes quadros visam exhibir é justamente a completa conformação nessas figuras dos santos, de cristo e a comunidade como um todo, com o seu sentimento correspondente. Isto é, para Hegel, a pintura terá aqui alcançado o ideal na medida em que, em suas obras, é capaz de representar adequadamente a amplitude do ânimo e subjetividade, típicas da fé cristã. Neste sentido, Hegel entende que “o ânimo pleno de alma aparece também como o que é pleno de alma principalmente nas Formas do rosto, que não expressam nada que se opõe aos sentimentos do coração ou algo distinto deles” (p.223). Deste modo, o esforço do artista se concentra no cuidado ao escolher suas figuras, pois o seu objeto deve ser uma caracterização unívoca que reúne em uma só cena, digamos, o sentimento mais profundo e interior do espírito, com a sua figura adequada.

Além dos temas relacionados à religiosidade cristã, para Hegel, a pintura é capaz, também, de revelar a subjetividade a partir de uma fonte oposta à concepção de Deus presente no cristianismo. Esta fonte também originária para a pintura é a natureza, a qual fornece como tema principal as paisagens, estas que permitem que a pintura chegue a “encontrar no que é pura e simplesmente exterior uma ressonância do ânimo e reconhecer na objetividade como tal trações que lhe são aparentados ao espírito”. (p.226). Neste contexto, o sujeito seria capaz de se reconhecer na vitalidade das disposições dos objetos naturais. E assim a inter-relação entre determinados estados de ânimo refletidos em paisagens se daria por uma analogia, ou mesmo por uma relação simbólica onde a exterioridade da natureza se conforma com o interior subjetivo.

Vale ressaltar que na pintura de paisagens o conteúdo verdadeiro não pode ser considerado como meros objetos naturais como tais, segundo qualquer valor que se poderia lhes atribuir na representação, pois a pintura não passaria de uma mera imitação da natureza. O que ocorre de fato para Hegel é a retratação da vitalidade natural segundo a disposição de determinados estados de ânimo, e seria, portanto, unicamente de acordo com certa “interferência íntima” que a natureza poderia ser apresentada pela pintura como um “momento pleno de espírito e rico de ânimo”.

O terceiro e último modo pela qual a pintura é capaz de expor a subjetividade em suas obras, é quando ela ganha autonomia plena na escolha de seus temas e até mesmo na representação de certos objetos que apareceriam como indiferentes. Ela os arranca de sua existência inferior e secundária e os recompõe preenchidos de vitalidade espiritual. Neste sentido, para Hegel “a pintura não tem de se ocupar apenas com a subjetividade interior; mas ao mesmo tempo com o interior em si mesmo particularizado”. Isto é, a particularização que a pintura pretende extrapola o âmbito da religião e a subjetividade ideal, além do âmbito da

natureza, pois passa a se referir a toda e qualquer coisa que possa envolver o interesse humano em sua existência individual. A pintura chega, portanto, a alcançar neste contexto, mediante uma variedade de objetos que beiram a contingência, a expressão de uma existência autônoma, total.

Todos esses modos em que a pintura traz à aparição a subjetividade que se reconhece na particularização de formas, são possíveis para Hegel segundo o meio material peculiar utilizado pela pintura, a cor.

Para Hegel embora a perspectiva linear seja fundamental para a pintura em relação a delimitação das distâncias e das formas que ela busca representar, o que se mostra por outro lado como algo mais fundamental é a cor. O desenho em perspectiva, em geral, se apresenta na pintura como a ferramenta que permite transportar os objetos de sua totalidade efetiva, espacial, para a superfície plana da tela. Mas assim mesmo não se refere como tal à expressão da subjetividade espiritual cuja vitalidade a pintura tem como tarefa tornar visível. Este lado formal, digamos, apenas relaciona-se com a abstração do fenômeno exterior em suas condições universais, geometricamente determinadas. O material sensível que, na pintura, efetivamente transparece à vida interior do espírito de um modo mais concreto do que a abstração do aspecto formal é a coloração.

Nas palavras de Hegel:

Por isso, é a cor, o colorido, que faz do pintor um pintor. Certamente preferimos nos demorar junto ao desenho e principalmente no esboço, bem como no que é preferencialmente genial, mas por mais rico em sentimento e pleno em fantasia que também possa surgir imediatamente o espírito interior no esboço, a partir do invólucro, por assim dizer, mais transparente, mais leve da forma, a pintura deve, porém, pintar, caso ela não queira permanecer abstrata segundo o lado sensível, na individualidade e particularização vivas de seus objetos. (HEGEL, 2002, p.232).

O fundamento abstrato das cores é o claro e o escuro os quais em última instância se dirigem também para a mesma oposição que interage de maneira fundamental no desenho em geral, e igualmente favorece a distinção entre os objetos segundo a sua forma e distância. Mas o grande prestígio que Hegel intenta ressaltar é a propriedade autenticamente artística que há na composição do colorido da pintura como um jogo entre os mais variados tons que mediam os dois extremos. Neste sentido, Hegel em suas análises sobre a pintura se mostra como um defensor da primazia da cor como o principal elemento estético dessa arte. Onde a cor seria, portanto, o meio pelo qual a subjetividade ganha uma expressão adequada.

Com efeito, o que é evidente nessas análises da pintura assim como em todas as artes que compõe o seu sistema, é que embora se tenha como ênfase fundamental o caráter da exterioridade das obras de artes, o seu fio condutor sempre é a relação entre o conteúdo

espiritual e os modos de exposição, estes que constituem a definição da arte e da beleza em geral. E deste modo, o que vem à superfície é que a arte como objeto de consideração comporta em seu próprio conceito a necessidade de um duplo ponto de vista no qual podemos encontrar uma consideração geral, de princípio, que podemos associar à filosofia da arte, e uma perspectiva situada na particularidade das obras de arte concretas, que podemos associar à estética propriamente dita, onde ambas não podem, na verdade, ser consideradas de modo totalmente isolado, unilateral.

## CONCLUSÃO

Na presente dissertação foi assumido como objetivo a busca de um delineamento para o significado da confusão que há entre os termos “estética” e “filosofia da arte”, seguindo o questionamento sobre o assunto no contexto da filosofia do idealismo alemão, haja vista que nesse período encontramos justamente a ebulição das principais dificuldades que o tratamento da beleza e da arte traz à tona com a origem da Estética enquanto uma nova disciplina integrada ao quadro geral da filosofia.

Neste sentido, partindo das indicações de Hegel referenciadas em sua Introdução aos *Cursos de Estética*, buscamos caracterizar as nuances que a tradição filosófica empregou na consideração sobre a arte e, principalmente, o alcance rigorosamente filosófico que se chegou a consideração a partir de Kant. Pois, como chega a ser unânime nesse período – e as indicações de Hegel em sua introdução são a prova disso –, foi Kant quem de fato forneceu as premissas para uma verdadeira abordagem da arte, o que deu impulso para todas as tentativas que lhes seguiram. E o que é de mais notório no que Kant predispôs sobre a compreensão da bela arte, segundo as suas análises do juízo estético que serviram de ponto de partida para o tratamento sistemático da arte almejado tanto por Hegel como por Schelling, é o modo como nesse período é caracterizada a obra de arte. O destaque dado em sua reflexão é para a mediação que a obra de arte nos permite fazer entre a razão e a natureza, o espírito e os objetos materiais, cuja relação, para além dos conceitos abstratos, só poderia ser realmente unificada no objeto ideal a que chamamos artístico.

O que se mostra evidente, portanto, é que este marco conceitual proporcionado pela crítica kantiana, dá ensejo para os empreendimentos sistemáticos tanto de Schelling como de Hegel, pois é ele o ponto chave que alimenta as dificuldades em torno de um tratamento autenticamente filosófico da arte, assim como a própria ambiguidade entre os termos em questão. E isso não só por caracterizar de modo próprio a autonomia do fenômeno artístico, e por isso a sua qualidade e proeminência filosófica de um modo geral, mas também por reunir, em sua concepção o duplo aspecto essencial que compõe a arte: de um lado, sua particularidade sensível e, de outro, sua universalidade espiritual. Dois lados de uma mesma questão, e imprescindíveis para se entender a ambiguidade que é permanente na abordagem sobre a arte e que se faz presente logo na gênese da estética como uma disciplina filosófica.

Um desses aspectos, o que diz respeito à qualificação sistemática da reflexão sobre a arte, é o que melhor podemos identificar com o termo “filosofia da arte”, afinal é esse enfoque da questão que nos conduz à discussão de seus princípios essenciais e à identificação de sua

natureza ideal e absoluta. Para isso, temos que encontrar uma definição adequada do que vem a ser em geral o fenômeno artístico, de modo a poder, assim, apreendê-lo em sua necessidade e universalidade conceituais. Para uma filosofia autêntica e sistemática, isso deve ter nossa atenção em primeiro lugar quando envolve esse tipo de assunto. Hegel deixa isso bem claro quando afirma que se deve começar, em sua ciência, “com a ideia do belo mesmo em suas determinações verdadeiras” (2006, p.99). Com efeito, esta determinação universal e absoluta que a filosofia tem como sua tarefa natural, é o que de fato pode dar o direcionamento autêntico para uma abordagem propriamente “estética” da arte, a saber, como que dando à compreensão geral e sistemática uma espécie de “verificação” de como o ideal em geral se manifestou na história e na realidade sensível. E como Hegel mesmo nos diz, “... temos duas partes em nossa ciência: a geral e a especial”. Por essas vias buscamos identificar o que, de fato, no conjunto dos textos que compõe os *Cursos de Estética*, de Hegel, se apresenta como filosofia da arte e o que se mostra como estética.

Deste modo, no intuito de caracterizar a filosofia da arte em Hegel, analisamos em que sentido as obras de belas-artes podem ser compreendidas como a própria manifestação sensível da ideia. E nisso o que ganha relevo é o papel fundamental que a arte, por meio da singularidade de seus objetos, tem para a própria filosofia de Hegel, na medida em que ela é compreendida como um modo pelo qual o espírito se expressa em formas sensíveis, em especial quando se trata de um objeto constituído ou configurado idealmente, o que tem em si mesmo sua necessidade e que se revela, por isso, como algo de absoluto. A produção dos seus objetos pela atividade autônoma do espírito é a única maneira que temos de justificar uma obra de arte, o que satisfaz ainda a antiga necessidade filosófica de neutralizar as considerações abstratas, por um lado, o conceito e sua unidade em separado, e, de outro, a realidade em sua multiplicidade e particularidade. Na arte, vemos ambos reunidos no indivíduo, tudo concentrado na singularidade do objeto ideal em que fenômeno e liberdade são inseparáveis. É nesse sentido que se diz que o objeto artístico é como que uma “manifestação sensível da Ideia”. Assim, o principal resultado das análises iniciais de Hegel em seus *Cursos de Estética* é a demonstração da existência afirmativa e concreta da Ideia não só como o princípio na base da determinação da arte, mas também contra a concepção corrente que a toma como uma mera abstração vazia, além de um conteúdo imóvel e indeterminado.

Ao estabelecer para sua consideração a Ideia como o fundamento espiritual de determinação e, assim, ao mesmo tempo, como o primado da existência das obras de arte, Hegel longe de supor papel secundário ao aspecto sensível e figurativo, subordinando-o a uma

abstração meramente formal – o que aludiria por certo a permanência no antagonismo entre o conteúdo espiritual e a realidade sensível da obra de arte, enquanto aspectos estranhos e sobrepostos um ao outro –, considera, na verdade, que a ideia como determinação da arte não pode ser entendida senão como o processo autônomo que é “resultado da potência que tem o conceito de se realizar a si mesmo, isto é, de dar a si a figura que lhe convenha” (BRAS, 1990 p.60). Deste modo, a definição da arte segundo a singularidade e totalidade da Ideia, no sentido em que Hegel propõe, corresponde à sua formulação genérica e basilar da efetividade do Ideal de beleza como uma espécie de auto-exposição do espírito em figura concreta, individualizada, análoga à totalidade das determinações particulares do sujeito.

Tendo em vista essa perspectiva, buscamos mostrar, em acordo com a segunda parte dos *Cursos* de Hegel, que a estética propriamente dita é tratada onde o filósofo passa a se concentrar na efetividade mesma das obras de artes segundo o seu aspecto particularmente exterior e sensível. Isto é, onde ele se dedica a nos apresentar as variedades de formas individuais pelas quais a ideia ou o espírito chega à efetividade e à existência objetiva. Assim sendo, a abordagem hegeliana da arte obedece aos mesmos princípios que caracterizam sua filosofia como um todo, mantendo-se dentro das mesmas exigências basilares. No caso da arte, vemos que tanto o momento em que são tratadas as “Formas de arte particulares” como o “sistema das artes individuais” – partes estas subsequentes à abordagem da arte e da beleza em vista de seu conceito universal –, seguem-se a partir do estabelecimento dos princípios gerais que qualificam toda atividade artística na medida em que ela deve necessariamente ser compreendida como o movimento de realização do espírito no meio sensível, material. Com isso, o que principalmente buscamos mostrar foi que essa diretriz se faz presente em todos os momentos das análises de Hegel traduzida na tensão permanente entre os termos que constituintes a arte segundo sua existência e conceito, em que a diferença se dá apenas nos modos de abordagens, ora caracterizados pela ênfase atribuída ao aspecto sistemático e universal, ora ao aspecto particular e sensível, embora seja imprescindível que em toda consideração da arte ambos estejam em jogo. O que, no fim das contas, sugere, em Hegel, uma interdependência entre estética e filosofia da arte.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS FONTES.

#### *Primárias:*

HEGEL, G. W. F. *A Idéia e o Ideal e O Belo Artístico ou Ideal, de Estética*. Trad. Orlando Vitorino; Editora Nova Cultural Ltda: São Paulo, Sp, 1980 //1996.

\_\_\_\_\_. *Cursos de Estética*,(vol. I, II, III e IV). Trad. Marco Aurélio Werle; 2 ed. Rev. Editora da Universidade de São Paulo (USP): São Paulo, Sp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estética: Pintura e Música*. Trad. Álvaro Ribeiro. 2 ed. Editora Guimarães & C. Editores: Portugal, Lisboa, 1974.

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (vol. III). Trad. Paulo Meneses. Editora Loyola, São Paulo, Sp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. 5 ed. Editora Vozes, Petrópolis, Rj; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

\_\_\_\_\_. *Filosofía del arte o Estética: Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler* ( Verano de 1826). Trad. Domingo Hernández Sánchez. Edição bilíngue, Editora ABADA Editores, Espanha, Madri, 2006.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Suzuki. Editora da Universidade de São Paulo ( USP), São Paulo, Sp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Editora Abril Cultural, São Paulo, Sp, 1979.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Balbur Moosburger. Editora Nova Cultural, São Paulo, Sp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Editora Calouste Gulbenkian, Portugal, Lisboa, 2001.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, Rj, 2008.

\_\_\_\_\_. *Kant: Obras*. Trad. Valério Rohden; Rubens Rodrigues Torres Filho; Tânia Maria Bernkopf; Paulo Quintela; Editora Abril Cultural, São Paulo, Sp, 1973.)

#### *Secundárias:*

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. Editora Nova Cultural, São Paulo, Sp, 1999.
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética; A lógica da arte e do poema*. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Editora Vozes, Petrópolis, Rj, 1993.
- CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Editora da UNICAMP, Campinas, Sp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Rousseau, Kant, Goethe; Filosofía y Cultura en la Europa del Siglo de las Luces*. Trad. Roberto R. Aramayo e Salvador Mas. Editora Fondo de Cultura Económica, Espanha, Madri, 2006.
- CROCE, B. *Breviário de Estética e Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. Editora Ática, São Paulo, Sp, 2001.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Trad. Marco Antônio Casanova. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, Rj, 2010.
- PLATÃO, *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Editora EDUFPA, Belém: 2000.

#### OBRAS AUXILIARES:

- BAYER, R. *Historia de la Estética*. Trad. Jasmin Reuter. Editora Fondo de Cultura Económica, México, Cidade do México, 1965.
- BECKENKAMP, J. *Entre Kant e Hegel*. EDIPUCRS, Porto Alegre, 2004.
- BRAS, G. *Hegel e a Arte: Uma apresentação à Estética*. Trad. Maria Luiza Borges. Editora Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, Rj, 1990.
- BOSANQUET, B. *Historia de la estética*. Trad. José Rovira Armengol. Editora Nueva Visión, Argentina, Buenos Aires, 1961.
- CHÂTELET, F. *História da Filosofia* ( vol. V) A filosofia e a história. Editora Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, Rj, 1974.
- \_\_\_\_\_. *HEGEL*. Trad, Alda Porto. Editora Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, Rj, 1995.
- D'HONDT, J. *Hegel*. Trad. Emília Piedade. Editora Edições 70, Portugal, Lisboa, 1993.
- DUDLEY, W. *Idealismo Alemão*. Trad. Jacques A. Wainberg. Editora Vozes, Petrópolis, Rj, 2013.
- GONÇALVES, M. C. F. *O Belo e o Destino: Uma introdução à Filosofia de Hegel*. Editora Loyola, São Paulo, Sp, 2001.
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Editora Jorge Zahar Editores, Rio de

Janeiro,1997.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. Editora Martins Fontes, São Paulo, Sp, 1998.

MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Editora Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, Rj, 2006.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. Editora Ática, São Paulo, Sp, 1966.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o Poético*. Editora Ática, São Paulo, Sp, 1986.

OSBORNE. H. *Estética e Teoria da Arte*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Editora Cultrix São Paulo, Sp, 1998.

TEYSSÉDRE, B. *La Estética de Hegel*. Trad. Alfredo Llanos. Editora Siglo Veinte, Argentina, Buenos Aires, 1974.

TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. Editora Brasiliense, São Paulo, Sp, 2004.

WERLE, M. A. *A Aparência Sensível da Ideia: estudos sobre a estética de Hegel*. Editora Loyola, São Paulo, Sp,2013.

M. A. Werle e P. F. Galé (org.), *Arte e Filosofia no Idealismo Alemão*. Editora barcarolla, São Paulo, 2009.

#### *Artigos:*

AZEVEDO, C. A. “A Filosofia da arte e os primeiros elementos para a formulação da filosofia da mitologia”. *Artefilosofia, Ouro Petro, n. 15, n. 15-24, dezembro 2013*.

BASCH. V. “Des origines et des fondaments de l’esthétique de Hegel”, *revue de métaphysique et de morale*, 1931.

LABRADA, M. A. “Estética y Filosofía del Arte: Hacia Una Delimitacion Conceptual”. *Servicio de Publicaciones de la universidad de Navarra*, 2007.

WERLE, M. A. “O Lugar de Kant na Fundamentação da estética como disciplina filosófica”. *Revista dois pontos. Curitiba, São Carlos, Vol. 2, n.2, p. 129-143*.