

CURSOS DE ESTÉTICA

Volume I

Com o Prefácio da 1ª edição de  
H. G. Holtho

G. W. F. Hegel

*Tradução*

Marco Aurélio Werle

*Revisão Técnica*

Márcio Seligmann-Silva

*Consultoria*

Victor Knoll

Oliver Toller

## NOTA DO TRADUTOR

A tradução que ora apresentamos obedeceu a determinados critérios, os quais passamos a expor. Para a maior parte dos termos alemães que possuem equivalência latina optamos por uma única solução. Assim, *Gegenstand* e *Objekt* sempre foram traduzidos por “objeto”; *Besondern* e *Partikulär* por “particular”; *Stoff* e *Materie* por “matéria”; *Produktion* e *Hervorbringung/Herstellung* por “produção”, *Existenz* e *Dasein* por “existência” etc. Mas quando num determinado período ou contexto temático o equivalente alemão surge em contraste com o termo latino e julgamos necessário marcar este contraste, acrescentamos os termos do original entre colchetes: [ ]. O mesmo procedimento foi adotado em outros casos de emprego de um único termo em português para traduzir termos diferentes da língua alemã e onde se apresentava a necessidade de marcar a distinção no original para uma compreensão adequada do texto. Por exemplo, acrescentamos o termo alemão entre colchetes no caso de “sentimento” quando traduz *Gefühl*, para diferenciá-lo de *Empfindung*, que é sempre “sentimento” sem acréscimo do termo alemão. O termo *Empfindung* às vezes foi traduzido por “sensação”, sendo neste caso indicado entre colchetes. Seguimos a mesma regra quando da tradução de um termo alemão, decisivo para a compreensão do pensamento estético de Hegel por diferentes termos do português. Os termos da família do *an sich* [em si]; *für sich* [para si]; *an und für sich* [em si e para si], quando no original constituem uma só palavra, por exemplo, *Fürsichsein* [ser-para-si], a tradução irá hifenizá-los. Traduzimos *in sich* por “em si mesmo” para distingui-lo de *an sich* [em si]. Neste caso *in sich* e *in sich selbst* apresentam a mesma tradução: “em si mesmo”. Esta solução, porém, não dá conta

do *an sich selbst* que tivemos de traduzir por “em si mesmo”, acrescentando a expressão alemã entre colchetes. Para distinguir a “idéia”, em sentido hegeliano, do termo corrente “idéia” optamos por marcá-la com maiúscula: “Idéia”.

Preferimos traduzir *Gestalt* por “forma” e não por “figura”, em razão da conotação estética que o termo “figura” apresenta nas artes visuais. Ressalte-se, porém, que a tradução para “figura” não é incorreta, tanto que em alguns momentos optamos por ela, por exemplo no caso de caracteres, personagens de uma tragédia, e quando se tratava de uma figura matemática, por exemplo um triângulo. Para diferenciar *Gestalt* de *Form* optamos por marcar esta com a inicial maiúscula: “Forma”. Portanto, *Gestalt* é “forma” (minúscula) enquanto que *Form* é “Forma” (maiúscula). A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado. Podemos perceber esta diferença comparando as formas [*Formen*] de arte (simbólica, clássica e romântica) com uma forma [*Gestalt*] individual e artística numa pintura particular. Entretanto, toda *Gestalt* é sempre uma *Form*, como, por exemplo, podemos observar na filosofia da natureza da *Enciclopédia*, na abordagem da *Gestalt* inorgânica (§ 310) e da *Gestalt* orgânica (§ 353). As formas inorgânicas são as configurações minerais, os cristais etc. enquanto determinações da *Form*. A forma inorgânica “ainda não é *Gestalt* orgânica, esta que não mais se apresenta segundo o entendimento; aquela primeira *Form* [a forma inorgânica] ainda se mostra desse modo porque ainda não é *Form* subjetiva” (Ed. Suhrkamp, vol. 9, p. 201).

Os termos *Inhalt* e *Gehalt* foram ambos traduzidos por “conteúdo”; mas quando “conteúdo” é a tradução de *Gehalt* aparecerá com a inicial maiúscula: “Conteúdo”. A diferença entre os dois termos não é fácil de ser estabelecida em Hegel, conforme nota Joachim Ritter: “A diferenciação entre *Inhalt* e *Gehalt* em Hegel geralmente se encontra limitada a nuances no processo dialético que, em termos de definição, são difíceis de serem apreendidas (mesmo quando escolas-de-*Gehalt* inteiras se reportam a Hegel; note-se que Lukács acentua a posição central deste conceito para a estética de Hegel)” (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, p. 142). Em termos gerais, *Gehalt* designa um conteúdo em sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular, conforme explicita Hegel: “Denominamos de conteúdo [*Inhalt*] e significado o que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida a suas determinações mais simples, mesmo que abrangentes, à diferença da execução. O conteúdo de um livro, por

exemplo, pode ser indicado em algumas palavras ou períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o geral já indicado no índice [*Inhalt*]” (Ed. Suhrkamp, vol. 13, p. 132). *Gehalt* é um conteúdo que possui um determinado “teor”, um conteúdo mediatizado, tanto que “teor” pode servir como opção de tradução para *Gehalt*. O problema desta tradução, porém, reside no fato de que um dos sentidos de “teor” é: “proporção, em um todo, de uma substância determinada” e, neste caso, não é sinônimo de “conteúdo”. Instala-se, assim, um erro de tradução, uma vez que em Hegel, no âmbito da estética principalmente, *Gehalt* sempre é “conteúdo” total e nunca a “proporção” num todo.

O termo *Darstellung* na maior parte das vezes foi traduzido por “exposição”; algumas vezes, porém, por “representação” (com acréscimo do termo alemão entre colchetes), tendo em vista que o termo “exposição” pode facilmente ser confundido com “mostra”, no sentido de uma “mostra de arte”. Nesta opção de *Darstellung* por “representação”, porém, apresenta-se o perigo do falseamento de uma distinção importante da filosofia pós-kantiana e idealista, a saber, entre *Darstellung* e *Vorstellung*, termo este que mais propriamente corresponde à “representação” em português. A *Vorstellung* situa-se em Hegel, de modo geral, aquém do próprio conceito (cf. §§ 1-2 da *Enciclopédia*), ao passo que a *Darstellung* é a expressão do desenvolvimento pleno do conceito, da abolição da separação entre o conceito e a sua realidade. Por isso, “representação” quando traduz *Darstellung* deve ser tomada no sentido de uma “representação plena” (onde não há separação entre interior e exterior), de uma “apresentação” ou “manifestação” total do espírito e não no sentido estrito de “re-presentação” ou de mera “concepção”.

A tradução baseou-se na edição *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. As *Vorlesungen über die Ästhetik* compõem os volumes 13, 14 e 15 e foram reeditadas por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel com base na 2ª edição de 1842 (a 1ª edição de 1835 também foi consultada), organizadas por Heinrich Gustav Hotho. A edição de Friedrich Bassenge (*Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1955, 2 vols., “Introdução” de Georg Lukács) seguiu orientação semelhante, ao passo que na *Jubiläumsausgabe* de Herrmann Glockner (*Sämtliche Werke*, 20 vols., Stuttgart, Fromman, 3ª ed., 1953; os volumes XII, XIII e XIV são dedicados a *Cursos de Estética*) foi privilegiada a 1ª edição de Hotho, embora não apresente diferenças substanciais em relação à edição Suhrkamp. Glockner/Bassenge dividiram alguns subcapítulos de modo diferente, acrescentando algumas subdivisões. Quanto ao texto propriamente dito, a exceção encontra-se no começo do primeiro capítulo (“O Conceito do Belo em Geral”) da 1ª parte (vol. 13, Ed. Suhrkamp, p. 148), onde a edição Suhrkamp seguiu a 2ª edição de Hotho, optando pela expressão “não podem alienar-se”, observando em nota que na 1ª edição de Hotho lê-se: “não

podem realizar-se”. Glockner/Bassenge seguiram esta última opção sem indicar nada em nota.

Dentre as traduções disponíveis, consultamos principalmente a italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro (*Estetica*, Milão, Feltrinelli, 1963, 1 vol.), a espanhola de Raúl Gabaz (*Estética*, Barcelona, Península, 1989-1993, 3 vols.) e a francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck (*Cours d'esthétique I*, Paris, Aubier, 1995), que nos foram bastante úteis. Consultamos também a tradução inglesa de Bosanquet (*Introductory Lectures on Aesthetics*, edited with an Introduction and Commentary by Michael Inwood, London, Penguin, 1993. Essa tradução foi publicada pela primeira vez em 1886 sob o título: *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*). A tradução inglesa de T. M. Knox (*Hegel's Aesthetics – Lectures on Fine Art*, Oxford University Press, 1991, 2 vols.) não foi consultada. Também não fizemos uso da tradução francesa de Charles Bénard (*Esthétique*, Paris, Lib. Germer-Baillière, 1875, 2 vols.), porque constitui uma edição resumida da obra de Hegel. Já a tradução, também francesa, de S. Jankélévitch (*Esthétique*, Paris, Aubier, 3 t., 4 vols., 1944) foi dispensada porque apresenta graves erros: omissões de passagens inteiras do original, acréscimos de novas passagens ao original, imprecisões nas referências de dados históricos, abreviações, simplificações etc. O mesmo se aplicou à tradução portuguesa (*Estética*, trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1953-1964, 7 vols.), que constitui uma tradução da versão de Jankélévitch e mantém os mesmos erros daquela, além de outros. Por exemplo, um erro grave: confundir “estado” [*Zustand*] com “Estado” [*Staat*] no subitem “O estado universal do mundo” da 1ª parte. Esta é a mesma tradução que se encontra reproduzida, em parte, no volume *Hegel* da Col. “Os Pensadores” (São Paulo, Abril Cultural) e que recentemente foi reeditada na íntegra pela Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996-1997, em 2 vols. (vol. 1: *O Belo na Arte*, 1996 e vol. 2: *O Sistema das Artes*, 1997).

Quanto à fluência e ao estilo da tradução, há que observar que procuramos manter, dentro do possível, o caráter oral presente no texto hegeliano dos *Cursos de Estética*. Entretanto, algumas vezes optamos por desmembrar alguns períodos longos, para adaptar o texto alemão à estrutura da língua portuguesa.

As notas no decorrer do texto, quando não aparecem indicadas como sendo do tradutor, são de autoria dos editores da Suhrkamp. Em muitas de nossas notas aproveitamos referências das notas da tradução francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck e da tradução inglesa de Bosanquet (quanto à “Introdução”), cuja autoria é de Michael Inwood.

Para permitir que o leitor possa cotejar a nossa tradução com o original, inserimos entre barras verticais a paginação da edição Suhrkamp acima referida.

#### NOTA DO TRADUTOR

Por fim, é necessário registrar que parte da presente tradução (a “Introdução”) já foi publicada em *Cadernos de Tradução* nº 1, Departamento de Filosofia/USP, 1997. Em relação àquela versão, fizemos alguns poucos reparos no sentido de um aprimoramento, de modo que ela não difere muito desta atual versão (no que diz respeito à “Introdução”). E aqui também aproveitamos para fazer um agradecimento ao Prof. Márcio Suzuki (USP) e ao Prof. Marcos Lutz Müller (Unicamp), pelas elucidativas sugestões à nossa primeira versão da tradução.

De maneira especial importa consignar o meu agradecimento a Oliver Toller, que junto comigo está traduzindo o segundo volume desta obra, pela paciente e minuciosa revisão das provas, contribuindo de maneira decisiva para a melhor realização desta edição.

## PREFÁCIO DE HEINRICH GUSTAV HOTHO PARA A PRIMEIRA EDIÇÃO DOS *CURSOS DE ESTÉTICA*\*

Nesta primeira apresentação ao público das lições de Hegel sobre a estética, não tenho como objetivo elogiá-las nem o desejo de apontar os eventuais defeitos quanto à divisão do todo ou à exposição das partes singulares. O profundo princípio-fundamental de Hegel, que também nesta esfera da filosofia confirmou de modo renovado sua potência de verdade, permite que a presente obra abra seu caminho por si mesma e do melhor modo. E somente quando isso acontecer, aqueles que possuem inteligência poderão notar a devida posição que possuem os esforços aparentados iniciais de Schelling tendo em vista uma estética especulativa, como também as tentativas até agora pouco apreciadas de Solger. E isso na medida em que a obra de Hegel ultrapassará todas as tentativas mais ou menos fracassadas provenientes de subordinados pontos de vista científicos mais antigos e contemporâneos e na medida em que ao mesmo tempo se apresentará como o cume do conhecimento, inabalável em sua base, perante o borbulhão e fervilhamento daquela arrogância

\* Este texto não se encontra na edição Suhrkamp, mas está reproduzido no volume XII das obras completas de Hegel organizadas em 20 volumes por Hermann Glockner. Os volumes XII, XIII e XIV são dedicados aos *Cursos de Estética*; cf. *Sämtliche Werke*; Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden; V. XII, 3ª ed. Stuttgart, Fromman, 1953, pp. 1-12. Julgamos necessária a tradução deste prefácio para que o leitor possa perceber de modo mais claro que o texto dos *Cursos de Estética* não foi publicado pelo próprio Hegel e sim é uma reconstituição feita por um de seus alunos. Neste prefácio podem-se acompanhar algumas das dificuldades que nortearam esta reconstituição bem como o modo de procedimento adotado por Hotho. Maiores detalhes acerca da atual pesquisa em torno da “constituição” da estética de Hegel podem ser encontrados nos artigos de Annemarie Gehmann-Siefert nas *Hegel-Studien* dos últimos 20 anos. Annemarie Gehmann-Siefert é professora na *FernUniversität Hagen*, colaboradora do *Hegel Archiv* de Bochum e responsável pela edição crítica dos *Cursos de Estética* (N. da T.).

juvenil. Esta arrogância crê que se elevou acima da seriedade da ciência mediante seu pouco talento para a produção artística. No entanto, na crença de precisar nutrir e satisfazer novas necessidades, ela se mantém tão mais livre no duplo âmbito da arte e da filosofia da arte, por meio de uma mescla superficial de ambas, quanto menos consegue um autêntico aprofundamento numa e noutra.

Mediante esta convicção, não resta outra alternativa ao organizador senão mencionar brevemente os princípios que tanto dificultaram quanto facilitaram o trabalho de redação que lhe foi confiado.

As obrigações de uma tal edição podem ser comparadas com as de um restaurador bem-intencionado junto a pinturas antigas. Por um lado, as obrigações se referem ao aprofundamento destituído de subjetividade na obra transmitida, em seu espírito e modo de expor. Por outro lado, consistem na mais conseqüente modéstia de somente permitir que se complete o que é realmente necessário para resguardar ao máximo o original, seja onde se encontrar, e que se tenha o esforço de fazer com que o acrescentado, se a sorte o permitir, se harmonize com o valor aproximado do que se manteve e do autêntico, de tal forma que o eleve. Entretanto, semelhante trabalho compartilha infelizmente de um destino idêntico ao de seus deveres, mesmo que tenha sucesso: a recompensa pela falta de recompensa. E isso porque paciência, trabalho árduo, entendimento, sentido e espírito não só permanecem na maior parte das vezes encobertos onde mais estiveram atuantes e desempenharam seu melhor papel, mas no topo de sua completude permanecem totalmente irreconhecíveis, enquanto que os defeitos ficam por si mesmos expostos à luz do dia, inclusive para o olhar menos experiente, mesmo onde segundo o estado da questão não foi possível desviar deles.

Tal sorte é tão mais implacável com o organizador dos presentes cadernos, na medida em que ele próprio, segundo a natureza de seu trabalho, logo se via envolvido em dificuldades sempre mais significativas. Pois não se tratava simplesmente de editar com algumas modificações de estilo um manuscrito elaborado pelo próprio Hegel ou qualquer outro caderno copiado com fidelidade, mas de amalgamar os diferentes e muitas vezes contraditórios materiais em um todo; para tanto, era preciso o máximo de cuidado e receio quando se propunha algum melhoramento.

A matéria mais confiável foi fornecida pelos próprios papéis de Hegel sempre utilizados em suas preleções orais. O caderno mais antigo é da época de Heidelberg e data de 1818. Ele provavelmente serviu para ser ditado oralmente, pois é dividido em parágrafos curtos e concisos e em observações detalhadas à semelhança da *Enciclopédia* e da *Filosofia do Direito* e, segundo seus traços essenciais, pode ter sido esboçado para o propósito do ensino filosófico ginásial em Nüremberg. Entretanto, ao ser chamado para Berlim, Hegel deve tê-lo considerado insuficiente para suas

primeiras preleções sobre a estética, pois já em outubro de 1820 começou a fazer uma nova modificação, da qual nasceu o caderno que a partir de então se tornou o fundamento para todas as lições posteriores sobre o mesmo objeto. Por isso, as principais modificações no semestre de verão de 1823 e de 1826, bem como no semestre de inverno de 1828/29, foram apenas anotadas em algumas folhas e inseridas como suplementos. O estado destes diferentes manuscritos é de natureza variada; as introduções se iniciam com uma exposição corrente, quase que estilística, e no trajeto ulterior mostra-se também uma completude semelhante quanto às divisões singulares. A parte restante, em contrapartida, é referida ou em enunciados totalmente curtos e desconectados, ou geralmente em palavras singulares aleatórias que somente podem ser compreendidas mediante uma comparação com os cadernos cuidadosamente copiados. É difícil compreender como o próprio Hegel na cátedra sempre conseguia se orientar no fluxo das preleções a partir destes cadernos com seu vocabulário lacônico e notas marginais confusas escritas umas por cima das outras e ampliadas ano após ano. Pois mesmo o leitor mais experiente não consegue orientar-se na leitura destes manuscritos valendo-se do reconhecimento dos sinais que apontam para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda e ao dispô-los adequadamente.

Esta dificuldade exterior, porém, é ainda em muito sobrepujada por uma outra interior. Isso porque, a cada nova preleção, Hegel se esforçava com um vivo interesse para penetrar mais profundamente no objeto, para dividi-lo mais fundamentalmente quanto à sua filosofia e para permitir que o todo se ampliasse e se definisse mais apropriadamente, ou para trazer a uma luz sempre mais clara os pontos centrais já estabelecidos antes e os aspectos laterais singulares, mediante novas elucidações. Este esforço de Hegel não indica uma insatisfeita vontade de melhorar; pelo contrário, nenhuma das outras lições dá um testemunho tão claro do fervor gerado pelo aprofundamento no valor do assunto. Com efeito, também nenhuma outra disciplina necessitava tanto de modificações como a ciência da arte, que era empreendida com um olhar sempre fresco, com a força da especulação reforçada e uma ampla perspectiva. Os modos de tratamento diferentes forneciam uma ajuda útil apenas para âmbitos particulares e, nesta falta de trabalhos anteriores, aquilo que fora pensado em primeiro lugar, mais tarde apenas podia valer como trabalho prévio próprio. Deste modo, mesmo que estes esforços de mais de dez anos tenham sido coroados de êxito, eu não ousaria afirmar que eles teriam se contentado com aquela consumação com a qual Hegel foi recompensado junto à sua *Lógica, Filosofia do Direito e História da Filosofia*. Embora esteja de acordo com o princípio fundamental, também não gostaria de subscrever o tipo da divisão do todo e nem cada opinião e concepção singular que, junto à arte, mais facilmente do que em outros âmbitos, permitem que se façam

valer impressões juvenis, preferências subjetivas e antipatias etc. Por isso, mais difícil ainda foi conseguir encontrar e estabelecer como válida a autêntica e verdadeira divisão em meio às variadas divisões e suas modificações sempre renovadas, com as quais o próprio espírito de Hegel concordava de modo silencioso. Neste contexto, devo imediatamente me proteger no que diz respeito a uma questão. É que poderia facilmente acontecer que ouvintes de Hegel comparassem as lições editadas com seus próprios cadernos, deste ou daquele ano, e encontrassem com frequência um curso modificado e uma exposição significativamente diferente e, assim, seriam impelidos a atribuir essa diferença ao arbítrio do organizador de querer saber tudo melhor. Esta falha na concordância, porém, nasce somente a partir de uma visão superficial sobre o todo do material, o qual me impôs o dever, segundo convicção interior, de resgatar e levar aquilo que de melhor se me apresentava a um acordo, onde quer que se encontre, seja numa versão mais antiga ou numa mais nova. No conjunto, acredito que o espaço de tempo entre 1823-1827 foi de modo geral, em termos de sucesso, o mais substancioso para Hegel, no que se refere à progressiva elaboração de suas preleções sobre filosofia natural, psicologia, estética, filosofia da religião e história mundial. Quanto mais rapidamente estava de acordo com o seu pensamento e menos se debatia com o conteúdo empírico, nesta época ele sempre mais se tornava senhor soberano no completo domínio e clareza de sua especulação à medida que mais amplamente acumulava-se a matéria, no que concerne sobretudo à arte, à religião e à ciência orientais. A profundidade transparente do curso do pensamento que se desenvolvia segundo o conceito do objeto ainda o interessava tanto quanto a organização viva e preenchida de seus ricos e variados conhecimentos e intuições. Nos anos posteriores algumas experiências amargas parecem tê-lo levado a exposições sempre mais populares que, embora possam ter atingido sua finalidade autêntica na medida em que muitas vezes desenvolviam os pontos mais difíceis com clareza de mestre, cediam visivelmente quanto ao rigor do método científico. – Se o espaço permitir, espero poder acrescentar ao segundo volume da estética, que logo será editado, uma caracterização e um panorama resumidos sobre os diferentes anos das preleções e suas modificações para efeitos de ensino, para com isso justificar a divisão por mim empreendida.

O estado acima apontado dos manuscritos de Hegel fez com que o auxílio de cadernos cuidadosamente copiados se tornasse absolutamente necessário. Um e outro se relacionaram enquanto esboço e execução. Em vez de me lamentar sobre a falta de material, gostaria também de neste contexto apenas aproveitar a ocasião para expressar publicamente meus melhores agradecimentos pelo auxílio solícito que encontrei. Não precisei utilizar as lições de Heidelberg do ano de 1818, uma vez que Hegel em seus manuscritos posteriores a elas se refere somente por causa

de um ou dois exemplos mais detalhados. Do mesmo modo, pude dispensar as primeiras preleções de Berlim do semestre de inverno de 1820/21. Das lições que se seguiram a estas, a saber, as do ano de 1823 e que foram essencialmente modificadas, somente um único caderno copiado forneceu-me uma informação confiável. Outro caderno confiável encontrei nas lições do ano de 1826, mas para que pudesse completá-lo tive de acrescentar o caderno copiado extensivamente pelo senhor capitão *von Griesheim*. Um outro caderno semelhante, copiado pelo estagiário senhor *M. Wolf*, e um caderno bem sucinto, copiado pelo senhor *D. Stieglitz*, também foram acrescentados. A mesma riqueza obtive das preleções de inverno de 1828/29, as quais pude consultar satisfatoriamente o caderno completo do meu colega, o senhor licenciado *Bauer*, bem como os cadernos do senhor *D. Heimann* e do senhor *Ludwig Geier* e os cadernos mais sucintos dos meus colegas, o senhor professor *D. Droisen* e o senhor licenciado *Batke*.

A principal dificuldade residiu então em combinar e fundir estes vários materiais. Desde a publicação das lições de Hegel sobre filosofia da religião e história da filosofia, já foram estabelecidas exigências totalmente opostas neste sentido. Por um lado, dizia-se que o mais adequado seria manter a preleção oral efetiva, tanto quanto possível, e somente livrá-la das irregularidades estilísticas mais manifestas e das constantes repetições e outras pequenas falhas. Eu não pude seguir este parecer. Quem por mais tempo acompanhou com conhecimento e amor as preleções bem próprias de Hegel, irá reconhecer como mérito delas, afora a potência e plenitude dos pensamentos, principalmente o calor invisível, reluzente pelo todo, assim como a apresentação imediata (de seus pensamentos). E, assim, geravam-se as distinções mais aguçadas, as mediações mais completas, as intuições mais grandiosas, as particularidades mais ricas e os panoramas mais amplos como que num monólogo em voz alta consigo mesmo, em que a verdade do espírito se aprofundava. Este monólogo incorporava as palavras mais enérgicas, mas que em sua simplicidade eram sempre novas e, apesar das extravagâncias, eram sempre veneráveis e arcaicas. Mais admiráveis, porém, eram aqueles lampejos de gênio que faziam tremer e inflamavam, nos quais, geralmente de modo inesperado, se concentrava o que era próprio da natureza abrangente de Hegel. Para aqueles que eram capazes de captá-lo completamente, ele provocava então um efeito indescritível ao expressar, de modo tão ricamente intuitivo quanto claro, o que tinha de mais profundo e de melhor em sua alma mais íntima. O *aspecto externo* da preleção, em contrapartida, só não apresentava incômodos para aqueles que de tanto ouvir já se acostumaram a ela, de modo que eles somente se sentiriam incomodados por causa da desenvoltura, lisura e elegância. – Se lançarmos um olhar para os cadernos copiados, em certa medida somente se sobressaem estes elementos exteriores embaraçosos, sendo que desapa-

receu deles aquela vida interior e agradável. Mesmo com a ajuda da própria memória mais viva, o esforço baseado neles para restabelecer a preleção original sempre poderia ter como resultado algum fracasso, do qual mesmo o artista mais hábil não pode subtrair-se quando os traços do retrato vivo do morto se produzem a partir da máscara mortuária, exigindo a tarefa não executável.

Por esta razão, desde o começo me esforcei na elaboração para dar às presentes preleções um caráter e uma estrutura de livro sem destruir totalmente o vivo descuido próprio da preleção oral, para a qual é permitida, ora desviar-se episodicamente e logo retornar, ora se expandir e se dedicar aos exemplos os mais variados. Pois ouvir e ler são coisas distintas e o próprio Hegel, como se mostra pelos manuscritos, nunca escreveu assim como falava. Por isso, eu não me proibi de fazer a mudança freqüente na separação, na ligação e na estrutura interna dos enunciados, expressões e períodos presentes nestes cadernos. Em contrapartida, estive empenhado com toda a fidelidade para reproduzir completamente as expressões específicas dos pensamentos e das intuições de Hegel em sua tonalidade mais própria e para manter tanto quanto possível o colorido de sua dicção, que se imprimia vivamente em todos os que mais demoradamente se familiarizavam com seus escritos e suas preleções. Meu olhar estava principalmente direcionado para a questão da alma e vitalidade interior que habitava tudo o que Hegel disse e escreveu e que eu buscava novamente imprimir, tanto quanto este modo de redigir o exigia e a sorte o permitia, no texto construído com esforço a partir deste material variado.

Por outro lado, vozes dissonantes fizeram valer a exigência de que os organizadores das lições de Hegel deveriam se colocar a difícil tarefa de não só eliminar as falhas externas, mas também de encontrar saídas para as quebras *internas*, onde quer que se encontrassem. Assim, seria necessário transformar a divisão do todo, caso não houvesse uma justificação científica, e introduzir passagens dialéticas, caso estivessem faltando. Também seria preciso tornar leve o que era demasiadamente pesado; amarrar com solidez filosófica o que estivesse solto; multiplicar os exemplos apresentados de obras de arte e principalmente apresentar em geral, tanto no particular quanto no universal, o que eles mesmos seriam capazes de realizar em campo idêntico. Este parecer eu pude ainda menos seguir. Pois o público tem o direito incontestável de também nas preleções póstumas ter à sua frente não este ou aquele aluno e colaboradores correligionários de Hegel, mas ele mesmo com os pensamentos e os desenvolvimentos que só vieram dele. Neste sentido, a correção seria propriamente uma falsificação e atentado contra a fidelidade e verdade de documentos históricos.

Mas mesmo estando convencido quanto ao último ponto, preciso confessar que em certa medida, quanto ao particular, fui infiel a Hegel. Na medida em que era

necessário retirar períodos isolados e apresentações, ora deste ano ora daquele ano, das diferentes preleções, para que se pudesse explorar completamente o material disponível, não foi possível, nas idas e vindas das transações lingüísticas, evitar de encontrar e introduzir pequenos elos que fizessem as devidas pontes. Esta arbitrariedade eu também não me teria permitido se o próprio Hegel não tivesse tido a preferência de sempre alternadamente manusear com amor e minúcia outros capítulos nas diferentes elaborações. Para que estes capítulos pudessem ser unidos em um e mesmo todo, tais palavras e enunciados não podiam ser dispensados e, assim, a vantagem da completude pareceu prevalecer amplamente sobre aquele mal de uma redação que se misturava com independência em questões laterais.

Afora os acréscimos mencionados, eu igualmente me permiti procurar uma ordenação mais clara e nítida em passagens em que uma certa confusão na ordenação *externa* do material e sua conseqüência eram um peso para o desenvolvimento casual da preleção oral. Para quem também aqui quiser enxergar uma injustiça, não posso oferecer outra garantia a não ser contrapondo uma familiaridade de treze anos com a filosofia hegeliana, um convívio duradouro e amigável com o autor e uma lembrança ainda em nada enfraquecida de todas as nuances de sua preleção.

De resto, o que pode ter sido bem ou malsucedido na presente redação, devo deixar que o julguem aqueles que pelo favor de transtornos semelhantes foram convocados a ser os juízes competentes para tanto.

Ao grande público, porém, entrego esta obra desejando um olhar livre de preconceitos e aquele zelo de quem se inicia metodicamente, zelo que por si só permite louvar e gozar o que é raro e grandioso, seja em que forma possa aparecer.

Berlim, 26 de junho de 1835.  
HEINRICH GUSTAV HOTHO

## CURSOS DE ESTÉTICA

## INTRODUÇÃO

[13] Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o amplo *reino do belo*; de modo mais preciso, seu âmbito é a *arte*, na verdade, a *bela arte*.

O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação* [*Empfinden*]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff<sup>1</sup>, na época em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*<sup>2</sup>. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente do belo da *arte*. Por isso, deixaremos o termo *estética* assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*”.

1. Christian Wolff (1679-1754), matemático e filósofo racionalista que dominava a filosofia alemã antes do kantismo. O termo latino *aesthetica* foi pela primeira vez aplicado a esta nova ciência por Alexander Baumgarten (1714-1762) em sua *Methaphysica* (1739) e *Aesthetica* (1750-1758). O termo deriva do grego *aisthanesthai*: “perceber”; *aisthesis*: “percepção”; *aisthetikos*: “o que é capaz de percepção” (N. da T.).
2. Provável alusão ao livro de Gottlieb Ph. Chr. Kaiser, *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik* [*Idéias para um sistema da universal Kalia-estética aplicada e pura*] (1813). *Kalística* (“ciência do belo”) vem do grego *kallos*: “belo” (N. da T.).

I. DELIMITAÇÃO DA ESTÉTICA E REFUTAÇÃO DE ALGUMAS  
OBJEÇÕES CONTRA A FILOSOFIA DA ARTE

Por meio desta expressão excluímos de imediato o *belo natural*. Tal delimitação de nosso objeto pode, sob certo aspecto, parecer uma determinação arbitrária, já que [14] cada ciência está autorizada a demarcar como bem entende a extensão de seu campo. Mas não devemos tomar neste sentido a limitação da estética ao belo da arte. É certo que na vida cotidiana estamos acostumados a falar de *belas cores*, de um *belo céu*, de um *belo rio*, como também de *belas flores*, de *belos animais* e, ainda mais, de *belos seres humanos*, embora não queiramos aqui entrar na discussão acerca da possibilidade de se poder atribuir a tais objetos a qualidade da beleza e de colocar o belo natural ao lado do belo artístico. Mas pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má idéia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais idéias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. É verdade que segundo o *conteúdo*, por exemplo, o sol aparece como um momento *absolutamente necessário*, enquanto uma idéia enviesada se desvanece como *casual* e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente e, se a considerarmos segundo a sua conexão necessária com outras coisas, não a estaremos considerando por ela mesma e, portanto, não como bela.

Dissemos, de modo geral, que o espírito e sua beleza artística estão *acima* do belo natural. Entretanto, com isso quase nada foi de fato estabelecido, pois “acima” é uma expressão totalmente indeterminada, que ainda designa a beleza natural e a beleza artística como se estivessem uma ao lado da outra no espaço da representação; ela apenas estabelece uma diferença quantitativa e, por isso, exterior. A *superioridade* do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo [15] relativo, pois somente o espírito é o *verdadeiro*, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito. – Além disso, parece-nos bastante natural a limitação à arte bela, pois mesmo que se fale de belezas naturais – menos nos antigos do que entre nós – nunca ocorreu a ninguém *enfocar* as coisas naturais do ponto de vista de sua *beleza*, e constituir uma ciência, uma exposição sistemática, de tais belezas. Ao contrário, já foram tratadas do ponto de vista da *utilidade* e concebeu-se, por exemplo, uma

## INTRODUÇÃO

ciência das coisas naturais que servem para combater as doenças, uma *matéria médica*, uma descrição de minerais, produtos químicos, plantas, animais que são úteis para a cura, mas as riquezas da natureza nunca foram compiladas e julgadas do ponto de vista da *beleza*. Sentimo-nos em relação à beleza natural demasiadamente no elemento do *indeterminado*, não possuindo *critério* e, por isso, uma tal compilação ofereceria muito pouco interesse.

Estas observações prévias sobre a beleza na natureza e na arte, sobre a relação de ambas e a exclusão da primeira do âmbito de nosso autêntico objeto devem afastar a concepção de que a delimitação de nossa ciência deve-se somente à arbitrariedade e ao capricho. Essa relação por enquanto não deve ser demonstrada, pois sua consideração recai no seio de nossa própria ciência e deve, por isso, ser somente mais tarde discutida e provada com mais rigor.

Se, porém, nos restringirmos previamente ao belo da arte, nos defrontaremos de imediato, neste primeiro passo, com novas dificuldades.

[16] A *primeira dificuldade* que pode surgir é a hesitação quanto à possibilidade de a bela arte ser *digna* de um tratamento científico. Pois o belo e a arte passam como um *genius* amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor do que o próprio mal. Contudo, mesmo que a arte com as suas Formas agradáveis esteja presente por toda parte – desde os enfeites mais rudes dos selvagens até o esplendor dos templos adornados com toda a riqueza – parece, entretanto, que essas Formas se encontram efetivamente fora dos fins últimos verdadeiros da vida. E mesmo quando as configurações artísticas também não prejudicam estes fins sérios, sendo que às vezes parecem mesmo fomentá-los, pelo menos ao afastarem o mal, a arte pertence mais propriamente à *remissão*, à *distensão* do espírito, enquanto que os interesses substanciais exigem antes o seu esforço. Por isso, pode parecer inadequado e pedante querer tratar com seriedade científica aquilo que não possui por si só uma natureza séria. Em todo caso, segundo tal visão, a arte aparece como algo *supérfluo*, mesmo que não seja prejudicial a ocupação com o belo, na medida em que propicia o *abrandamento* do ânimo e não a *efeminação*. Em relação a esse ponto, pareceu muitas vezes necessário defender as belas artes, as quais admitiu-se serem um luxo, no que toca à sua relação com a necessidade *prática* em geral e com a moralidade e religiosidade em particular. E, dado que seu caráter inofensivo não pode ser demonstrado, pareceu necessário pelo menos tornar matéria de crença que este luxo do espírito oferece uma soma maior de *vantagens* do que de *desvantagens*. Neste

sentido atribuiu-se à arte fins sérios e por muitas vezes ela foi recomendada como uma [17] mediadora entre a razão e a sensibilidade, entre a inclinação e o dever, como reconciliadora destes elementos que se relacionam mutuamente numa luta dura e que se opõem. Podemos, porém, afirmar que com tais fins sérios da arte, a razão e o dever nada ganham nessa tentativa de mediação. Pois a razão e o dever também não se entregam a tais transações, uma vez que sua natureza não permite que sejam misturados e exigem a mesma pureza que possuem em si mesmos. E, além disso, por esse meio, a arte também não se tornou mais digna para a investigação científica, na medida em que sempre serve a dois lados: embora sirva a fins superiores, também fomenta ócio e frivolidade; e até mesmo, ao contrário de ser finalidade para si mesma, neste seu papel servil poderá aparecer somente como meio. – No que se refere, por fim, à Forma desse meio, parece que sempre permanecerá prejudicial para a arte o fato de necessitar da *ilusão* [*Täuschung*], mesmo que de fato se submeta a fins sérios e produza efeitos sérios. Pois o belo possui sua vida na *aparência*. Mas reconhece-se com facilidade que um fim último verdadeiro em si mesmo não precisa ser produzido por meio da ilusão. E mesmo que por meio dela a arte consiga aqui e ali atingir algum fomento, isso só poderá acontecer de modo restrito; e mesmo assim a ilusão não poderá valer como o meio mais adequado. Pois o meio deve ser adequado à dignidade da finalidade, sendo que a aparência e a ilusão não podem gerar o verdadeiro, mas somente o verdadeiro pode gerar o verdadeiro. Do mesmo modo, a ciência tem de refletir sobre os verdadeiros interesses do espírito segundo o modo verdadeiro da efetividade e o modo verdadeiro de sua representação.

Tendo em vista o exposto, pode parecer que a bela arte não *merece* ser tratada cientificamente, pois permanece apenas como um jogo apazível; e embora também persiga fins sérios está em contradição com a natureza destes fins.[18] Em geral, encontra-se somente a serviço daquele jogo como desta seriedade e apenas pode fazer uso da ilusão e da aparência como elementos de sua existência e meios para provocar seus efeitos.

Em *segundo lugar*, pode ainda parecer que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja contudo um objeto *adequado* para a consideração científica *autêntica*. Pois a beleza artística se apresenta ao *sentido*, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. Além disso, é exatamente a *liberdade* da produção e das configurações que fruímos na beleza artística. Na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. Diante do rigor do que é conforme a leis e da

## INTRODUÇÃO

sombria interioridade do pensamento, buscamos nas configurações da arte a calma e a vitalidade assim como uma serena efetividade cheia de força em contraste com o reino de sombras da Idéia. Por fim, a fonte das obras de arte é a atividade livre da fantasia que nas suas criações [*Einbildungen*] é de fato mais livre do que a natureza. A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*. Perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento parece que tem de perder a coragem para trazê-los em sua *completude* diante de si, para julgá-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais.

Em contraposição, concede-se que a ciência, *segundo a sua Forma*, ocupa-se com o pensamento que abstrai da massa de particularidades. Assim sendo, por um lado, fica dela excluída a imaginação e seus aspectos casuais e arbitrários, isto é, o órgão da atividade e fruição artísticas. |19| Por outro lado, se é justamente a arte que distraíndo vivifica a árida *secura* sem luz do conceito, se concilia as abstrações e cisões do conceito com a efetividade, se complementa o conceito com a efetividade, não pode ficar desaperecebido que uma consideração *apenas* pensante supera de novo este meio de complementação, o destrói e conduz o conceito de novo para a sua simplicidade destituída de efetividade e para a abstração cheia de sombras. *Quanto ao conteúdo*, a ciência além disso se ocupa com o que é em si mesmo *necessário*. E se a estética deixa de lado o belo natural, aparentemente não apenas nada ganhamos com isso, como também nos afastamos ainda mais do que é necessário. Pois a expressão *natureza* já nos oferece a representação da *necessidade e conformidade a leis*, a representação de uma relação que fornece enfim esperança de uma maior proximidade com a consideração científica e uma possibilidade de nos entregarmos a ela. Mas no *espírito* em geral e sobretudo na imaginação parece que, em comparação com a natureza, reside claramente o arbítrio e o desregramento, o que por si só impede qualquer fundamentação científica.

Segundo todos estes aspectos parece que a bela arte, tanto em sua origem quanto em seu efeito e âmbito de abrangência, em vez de se mostrar adequada ao esforço científico, antes resiste em sua autonomia contra a atividade reguladora do pensamento e *não* se mostra *adequada* à autêntica investigação científica.

Estas e outras dificuldades parecidas que se opõem a uma verdadeira ocupação científica com a bela arte são extraídas de concepções, óticas e observações [*Betrachtungen*] usuais, sobre as quais podemos ler exaustivamente em escritos franceses mais antigos sobre o belo e as belas artes, onde elas foram amplamente desenvolvidas. Há nestes escritos, em parte, alguns fatos que são corretos, assim como raciocínios que deles foram extraídos e que parecem igualmente plausíveis.

Assim, por exemplo, o fato de que a configuração do belo é tão [20] múltipla quanto a difusão universal do fenômeno do belo. Donde, se quisermos, podemos inferir um *impulso* universal *pelo belo* na natureza humana; e, ainda, se segue a consequência de que não podem existir leis gerais do belo e do gosto, uma vez que as representações do belo são tão infinitamente variadas e, por isso, algo de *particular*.

Antes de abandonarmos tais considerações e nos voltarmos para o nosso autêntico objeto, nossa próxima ocupação deverá consistir numa breve discussão introdutória das questões e dúvidas suscitadas.

No que se refere em primeiro lugar à questão da arte ser *digna* de consideração científica, podemos tomá-la como um jogo fugaz a serviço da diversão e do entretenimento, que adorna nossos ambientes, que torna agradável o lado exterior das relações humanas e, ainda, que ressalta outros objetos por meio do adorno. Deste modo, a arte não é de fato independente e livre, mas servil. Entretanto, o que nós pretendemos examinar é a arte *livre* tanto em seus fins quanto em seus meios. Que a arte em geral também atenda a outros fins e com isso possa ser apenas um jogo passageiro, esse aspecto ela possui em comum com o pensamento. Pois, por um lado, a ciência pode ser empregada como entendimento servil para fins finitos e meios casuais e assim não adquire sua determinação a partir de si mesma, mas a partir de outros objetos e relações; por outro lado, ela também se liberta dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, na qual ela se realiza independentemente apenas com seus próprios fins.

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da [21] filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o *divino* [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação [*Empfindung*]. Trata-se da profundidade de um *mundo supra-sensível* no qual penetra o *pensamento* e o apresenta primeiramente como um *além* para a consciência imediata e para a sensação [*Empfindung*] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do *aquém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este *corte*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o

## INTRODUÇÃO

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.

No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* e de suas *ilusões*, esta objeção seria correta caso a *aparência* pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” [*Nichtseinsollende*]. Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schien und erschien*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo.<sup>[22]</sup> Esta censura adquire um sentido, porém, se a *aparência* pela qual a arte leva suas concepções à existência for determinada como *ilusão* e se, neste contexto, for confrontada com o *mundo exterior* dos fenômenos e de sua materialidade imediata, bem como com nosso próprio mundo dos sentidos, o mundo *interior sensível*. Na vida empírica, na nossa vida fenomênica estamos de fato acostumados a atribuir a estes dois mundos o valor e o nome de efetividade, realidade e verdade, mas não à arte que, pelo contrário, carece de tal realidade e verdade. Entretanto, toda esta esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a *aparência* artística ser denominada de uma mera *aparência* e de uma *ilusão* mais dura. A autêntica efetividade apenas pode ser encontrada além da imediatez da sensação [*Empfinden*] e dos objetos exteriores. Pois somente o que é em-si-e-para-si [*Anundfürsichseiende*] é verdadeiramente efetivo, ou seja, o substancial [*Substantielle*] da natureza e do espírito que, embora atribua presença e existência a si, nesta existência permanece o que é em-si-e-para-si e somente então é verdadeiramente efetivo. A arte ressalta e deixa aparecer precisamente a dominação destes poderes universais. Embora a essencialidade [*Wesenheit*] também apareça no mundo cotidiano interior e exterior, isso porém se dá sob a forma de um caos de eventos casuais, nos quais ela é atrofiada pela imediatez do sensível e pelo arbítrio de estados, acontecimentos, caracteres e assim por diante. Por sua vez, a arte arranca a *aparência* e a *ilusão* inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera *aparência*, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana.

As representações [*Darstellungen*] artísticas tampouco podem ser consideradas uma *aparência* ilusória perante as representações [*Darstellungen*] mais verazes da historiografia. Pois a historiografia não possui como elemento de suas descrições a existência imediata, <sup>[23]</sup> mas sua *aparência* espiritual. Seu conteúdo permanece ligado à inteira contingência da realidade cotidiana e seus acontecimentos,

complicações e individualidades, ao passo que a obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.

Mas se consideramos o modo de aparecer das configurações artísticas uma ilusão em comparação com o pensamento filosófico, com os fundamentos religiosos e éticos, temos de reconhecer que a Forma fenomênica que um conteúdo ganha no domínio do pensamento é a realidade a mais verdadeira. No confronto com a aparência da existência sensível imediata e da historiografia, porém, a aparência da arte tem precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo de espiritual, que por meio dela deve ser representado. O fenômeno imediato, por sua vez, não se apresenta como ilusório, ao contrário, apresenta-se como a efetividade e verdade, enquanto o verdadeiro de fato torna-se impuro e oculto por meio do sensível imediato. A penetração do espírito na Idéia é lhe mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que lhe é pelas obras de arte.

Ao atribuírmos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual [24] ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte; ou podemos lamentar a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, que não permite que o ânimo aprisionado a interesses mesquinhos possa libertar-se para os fins superiores

## INTRODUÇÃO

da arte. Já que a própria inteligência, nas ciências, está a serviço dessa miséria e de seus interesses, e as ciências, só tendo utilidade para tais fins, se deixam seduzir e envolver por essa aridez.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, [25] própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrai-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu.

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, 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. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência* da arte [26] é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte.

Mas, ao aceitarmos este convite, deparamos com a ponderação já mencionada, segundo a qual a arte oferece, em geral, um objeto adequado para a reflexão filosófica, embora não propriamente para a consideração científica sistemática. Nesta ponderação encontramos, porém, a falsa concepção de que uma consideração filosófica também pode ser não científica. Sobre este ponto há apenas que mencionar de modo abreviado que considero o filosofar completamente inseparável da cientificidade, sejam quais forem as concepções que se possa ter da filosofia e do filosofar. E isso porque é tarefa da filosofia considerar um objeto segundo a necessidade, que não pode, na verdade, ser necessidade subjetiva ou estar submetida a uma ordem e classificação exterior e assim por diante. A filosofia deve desenvolver e demonstrar seu objeto segundo sua própria natureza interior. Somente esta explicação constitui em geral a cientificidade de uma consideração. A propósito, na medida em que a necessidade objetiva de um objeto reside essencialmente em sua natureza lógico-metafísica, não somos obrigados a nos ater ao rigor estritamente científico e, aliás, não devemos fazê-lo quando tratamos a arte de forma isolada, pois seus inúmeros pressupostos, em parte no que diz respeito ao próprio conteúdo em parte no que diz respeito ao seu material e elemento, fazem com que ela sempre toque as raias da contingência. A configuração da necessidade deve apenas ser buscada no progresso interior de seu conteúdo e em seu meio de expressão.

Quanto à objeção que afirma as obras da arte bela como refratárias à consideração científica e pensante, tal objeção parece ter ainda hoje bastante peso.<sup>[27]</sup> E isso porque estas obras tem sua origem na fantasia desregrada e no ânimo e sendo ilimitadas em número e em variedade só expressam seu efeito pela sensação [*Empfindung*] e imaginação. De fato, a beleza artística surge numa Forma que expressamente se opõe ao pensamento, de tal modo que este é forçado a destruí-la, quando atua segundo seu modo. Esta concepção se liga à opinião de que o conceituar desfigura e mata o factual em geral, a vida da natureza e do espírito. Assim, em vez de aproximá-lo de nós pelo pensamento de ordem conceitual, ocorre, na verdade, o inverso, de tal sorte que o homem transforma o pensamento, enquanto *meio* de apreender o que é vivo, em *finalidade*. Aqui não é o lugar de falar desse assunto exaustivamente; trata-se somente de fornecer o ponto de vista a partir do qual pode ser eliminada essa dificuldade, impossibilidade ou falta de habilidade.

Pode-se inicialmente postular que o espírito tem a capacidade de se observar, de ter uma consciência e, na verdade, de ter uma consciência *pensante* sobre si mesmo e sobre tudo o que dele decorre. Pois, é justamente o *pensar* que constitui a natureza mais íntima e essencial do espírito. Este somente se comporta segundo sua natureza essencial quando está verdadeiramente presente nesta consciência pensante de si e de seus produtos, não importando o grau de liberdade e de arbítrio que ainda

## INTRODUÇÃO

possam ter. A arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível. Neste sentido, a arte já está mais próxima do espírito e de seu pensar do que a natureza apenas exterior e destituída de espírito. Entre os produtos da arte o espírito somente tem a ver com o que lhe é próprio. No entanto, se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um [28] desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um *estranhamento* [*Entfremdung*] na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de *não apenas* apreender *a si mesmo* em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua *alienação* [*Entäußerung*] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si. Nesta ocupação com o outro de si mesmo, o espírito pensante nem se trai, a ponto de esquecer-se e de abandonar-se, nem é tão impotente, a ponto de não poder apreender o que se distingue dele. Na verdade, ele apreende conceitualmente a si e a seu oposto. Pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades, abraça a si e a seu outro e, assim, é a força e a atividade de novamente superar o estranhamento para o qual caminha. É por isso que a obra de arte, na qual o pensamento se aliena, pertence ao âmbito do pensamento conceitual. O espírito, por seu lado, satisfaz na obra de arte somente a necessidade de sua mais própria natureza, na medida em que a submete à consideração científica. Pois, pelo fato de sua essência e conceito residir no pensamento, ele só se satisfaz, em última instância, quando também impregnou de pensamento todos os produtos de sua atividade e os transformou, assim, verdadeiramente em parte integrante de si. A arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência alcança sua autêntica legitimidade.

A arte igualmente não se recusa à consideração filosófica por causa de um arbítrio desregrado. Pois, como já foi indicado, sua verdadeira tarefa consiste em levar os mais altos interesses do espírito à consciência. Daqui decorre imediatamente, do ponto de vista do *conteúdo*, que a bela arte não pode vagar ao sabor de uma fantasia selvagem e desenfreada, uma vez que estes interesses do espírito estabelecem pontos de sustentação determinados para seu conteúdo, mesmo que as Formas e figurações sejam as mais variadas e inesgotáveis.[29] O mesmo vale para as próprias Formas. Também elas não estão entregues ao mero acaso. Nem toda configuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los, e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta.

Sob este aspecto, somos então capazes de nos orientar pelo pensamento na massa aparentemente interminável de obras de arte e de suas Formas.

Desse modo, primeiramente indicamos o conteúdo de nossa ciência, ao qual queremos nos restringir, e vimos que nem a bela arte é indigna de uma consideração filosófica nem a reflexão filosófica é incapaz de conhecer a essência da bela arte.

## II. ESPÉCIES DE TRATAMENTO CIENTÍFICAS DO BELO E DA ARTE

Se questionarmos a *espécie da observação* [*Betrachtung*] científica, tornaremos a enfrentar dois modos de tratamento que se opõem, que parecem excluir-se mutuamente e *não* permitir que se alcance algum resultado *verdadeiro*.

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.

1. O primeiro modo de tratamento que tem o [30] *empírico* como ponto de partida é o caminho necessário para aquele que pretende tornar-se um *erudito em arte*. Assim como atualmente quem não se dedica à física deve estar de posse dos conhecimentos físicos mais essenciais; do mesmo modo tornou-se necessário a um homem culto possuir alguns conhecimentos de arte. A pretensão de se apresentar como diletante ou conhecedor de arte é bastante difundida.

a) Mas, para serem realmente reconhecidos como erudição, estes conhecimentos devem possuir uma natureza variada e uma ampla abrangência. Isso porque a primeira exigência é a exata familiaridade com o âmbito incomensurável das obras de arte individuais de épocas antigas ou recentes. Trata-se de obras de arte que em parte já sucumbiram na efetividade e em parte pertencem a nações ou recantos distantes do mundo; e que o desfavor do destino suprimiu ao nosso olhar. Assim sendo, toda obra de arte pertence *à sua época, ao seu povo, ao seu ambiente* e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem. Neste sentido, a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos *históricos*, que devem ser, além disso, muito *especializados*, tendo em vista que a própria natureza individual da obra de arte está referida ao singular e necessita do que é especializado para sua compreensão e esclarecimento. – Esta erudição, por fim, não requer somente memória para conhecimentos, como é o caso da erudição em geral; ela necessita acima de tudo de uma imaginação aguçada, para que as

## INTRODUÇÃO

imagens das configurações artísticas possam ser retidas em todos os seus traços variados e, em especial, para que se possa tê-las presente a fim de compará-las com outras obras de arte.

b) No interior desta consideração primeiramente histórica já se apresentam pontos de vista muito distintos, que não devem ser esquecidos na reflexão sobre a obra de arte, pois deles devemos derivar os juízos. Assim como em outras ciências que possuem um início empírico, estes pontos de vista,<sup>[31]</sup> ao serem salientados e reunidos por si mesmos, formam critérios e enunciados gerais ou, numa generalização ainda mais formal, as *teorias* das artes. Aqui não é o lugar para discutirmos este tipo de literatura; basta lembrarmos de alguns escritos. Por exemplo, da *Poética* aristotélica, cuja teoria da tragédia ainda hoje tem interesse. Ainda entre os antigos é a *Ars Poetica* de Horácio e o escrito de Longino sobre o sublime que podem nos dar uma concepção geral do modo de como tal teorizar era tratado. As 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 e da arte. Contudo, tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde.

Sobre estas teorias pretendo lembrar apenas que suas observações foram abstraídas de um círculo muito restrito de obras de arte, embora contenham *amiúde* muitas coisas instrutivas. Estas obras de arte eram exatamente as que se considerava as autenticamente belas, mesmo que sempre constituíssem uma pequena parcela da esfera artística. Vistas por outro lado, boa parte de tais determinações são reflexões muito triviais que em sua *generalidade* não levam a nenhuma verificação do *particular*, embora seja disso que principalmente se trate. A epístola de Horácio, anteriormente mencionada, está cheia delas e é por isso um livro que atende a todo mundo, embora por isso mesmo contenha muitos enunciados insignificantes: “*omne tulit punctum*”<sup>3</sup> etc., bem como doutrinas proverbiais: “fiques na terra e nutre-te honradamente”. Tais preceitos estão corretos em sua universalidade, mas carecem das determinações concretas que importam no agir. – Um outro tipo de interesse dessas teorias não consiste na finalidade expressa de propiciar diretamente a produção de obras de arte autênticas,<sup>[32]</sup> mas na intenção de formar o juízo sobre obras de arte e, de modo geral, *formar o gosto*. Exemplos deste tipo de obras que em sua época eram muito lidas são: *Elementos de Crítica* (1762) de Home<sup>4</sup>, os escritos de

3. Em latim no original: “alcançou o fim que se tem em vista”. O texto integral da passagem que se encontra em *Ars Poetica*, 343, é: “*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*” (alcançou o fim em vista quem juntou o útil ao agradável) (N. da T.).

4. *Elements of Criticism* de Henry Home (1696-1782), filósofo escocês.

Batteux<sup>5</sup> e *Introdução às Ciências do Belo* (4 vols., 1756-1758.), de Ramler<sup>6</sup>. Segundo esta perspectiva o gosto é aquilo que se refere à disposição, ao tratamento, ao que é conveniente e culto quanto à aparição [*Erscheinung*] exterior de uma obra de arte. Mais adiante, aos princípios do gosto se acrescentaram opiniões que pertenciam antes à psicologia e que foram extraídas de observações empíricas sobre as capacidades e atividades da alma, sobre as paixões e sua provável intensificação, conseqüências e assim por diante. No entanto, a verdade é que sempre cada homem julgará obras de arte, caracteres, ações e acontecimentos na medida de seus conhecimentos e de seu ânimo. É uma vez que a formação do gosto apenas se dirigia ao que era exterior e escasso e, além do mais, tomava igualmente suas prescrições apenas de um círculo estreito de obras de arte e de uma formação estreita do entendimento e do ânimo, sua esfera era insuficiente e incapaz para capturar o que é interior e verdadeiro e para aguçá-lo e para olhar na consideração das obras de arte.

Em geral, tais teorias procedem da mesma maneira que as outras ciências não filosóficas. O conteúdo que submetem à reflexão é tomado de nossa representação como algo dado; a partir disso, é questionada a natureza desta representação, já que surge a necessidade de determinações mais precisas, as quais são igualmente encontradas em nossa representação e verificadas em definições a partir dela.[33] Ocorre que por meio disso nos encontramos imediatamente num terreno incerto, submetido à controvérsia. De início poderia até parecer que o belo é uma representação totalmente simples. Mas logo se vê que nele podem ser encontrados vários lados, e que um autor salienta um deles, um segundo autor um outro, ou ainda, caso os mesmos pontos de vista sejam investigados, nasce uma disputa em torno da questão de qual lado deve ser tratado como o essencial.

Neste sentido, espera-se da completude científica a enumeração e crítica das diferentes definições sobre o belo. Não queremos fazê-lo nem por causa do interesse histórico nem em vista da completude histórica, isto é, para conhecer toda sorte de sutilezas em termos de definições. Queremos apenas, a título de exemplo, pôr em relevo alguns modos de consideração recentes e interessantes que mais imediatamente apontam para o que de fato reside na Idéia do belo. Para esta finalidade, lembraremos especialmente da definição do belo dada por Goethe, incorporada por Meyer em sua *História das Artes Plásticas na Grécia*<sup>7</sup>, onde aparece igualmente a referência ao modo de reflexão de Hirt, embora ele não seja citado.

5. Charles Batteux (1713-1780), esteta francês.

6. Karl Wilhelm Ramler (1725-1798); a obra citada *Einleitung in die schönen Wissenschaften* é a tradução do texto de Batteux, *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature* [Curso de Belas-letras ou Princípios da Literatura], Paris, 1747-1750, 5 vols.

7. Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (continuada por Fr. W. Riemer). Dresden, 1824-1836, 3 vols.

## INTRODUÇÃO

Hirt<sup>8</sup>, um dos maiores e verdadeiros conhecedores de arte de nosso tempo, defende que a base para um correto julgamento do belo artístico e para a formação do gosto é o conceito de *característico*. Ele chegou a este resultado em seu artigo sobre o belo artístico (*Die Horen*, 1797, 7º fascículo), depois de ter tratado do belo nas diferentes artes. Ele define o belo como “o que é completo, que é ou pode ser um objeto para o olhar, para o ouvido ou para a imaginação”. O que é completo, por sua vez, ele define como o que “corresponde a fins, o que a natureza ou a arte se propõem na formação do objeto [34] – no que se refere ao gênero e à espécie”. Para formar nosso juízo sobre a beleza devemos, portanto, dirigir nossa atenção, tanto quanto possível, para os traços individuais que constituem um ente. Pois são estes traços que exatamente constituem o característico no objeto. Continuando, ele concebe o caráter, enquanto norma artística, “como aquela individualidade determinada pelas exigências de um objeto previamente imaginado, segundo a qual se distinguem Formas, movimento, gestos, feição, expressão, cores locais, luz, sombra, claro-escuro e postura”. Esta formulação já é mais significativa do que outras definições. Mas, se continuarmos o questionamento do característico, temos de identificar *primeiramente* seu conteúdo. Ele consiste, por exemplo, na sensação [*Empfindung*], situação, acontecimento, ação e indivíduo determinados. *Em segundo lugar*, temos o modo segundo o qual o conteúdo é exposto. A norma artística que se reporta ao característico se relaciona a esse tipo de exposição, na medida em que requer que todo o particular sirva no modo de expressão à designação determinada de seu conteúdo e que seja um elo na expressão do mesmo. A determinação abstrata do característico se refere, pois, à conformidade a fins, onde o particular salienta efetivamente o conteúdo que deve ser exposto na configuração artística. Se quisermos esclarecer este pensamento de modo totalmente popular, a limitação que nele reside é a seguinte. Vejamos o caso do drama. Uma ação constitui o conteúdo; o drama deve expor como esta ação acontece. Mas os homens fazem muitas coisas; eles conversam, almoçam, dormem, se vestem, falam isso ou aquilo e assim por diante. Entretanto, tudo o que não está em relação imediata com aquela ação determinada, enquanto conteúdo autêntico, deve ser excluído, de tal sorte que em referência à ação não permaneça nada que não signifique algo. Igualmente poderíamos na pintura, que só apreende um momento daquela ação, acolher da ampla ramificação do mundo exterior uma quantidade de circunstâncias, pessoas, posturas e outros eventos [35] que naquele momento não possuem relação com a ação determinada e que não são úteis para o caráter marcante da mesma. No entanto, segundo a determinação do característico, somente deve figurar na obra de arte aquilo que faz parte do fenômeno e, essencialmente, aquilo que faz parte da

8. Aloys Hirt (1759-1839), teórico da arte e historiador da arte berlinense (N. da T.).

expressão pertencente apenas a este conteúdo. Nada deve mostrar-se ocioso e supérfluo.

Esta é uma determinação muito importante que, em certa medida, se justifica. No entanto, em sua obra já mencionada, Meyer crê que esta visão passou sem deixar rastros e, segundo sua opinião, para o bem da arte. É que ele pensa que aquela representação iria provavelmente conduzir ao caricatural. Este juízo de Meyer contém desde logo o equívoco de julgar que em tal verificação do belo se trata de *conduzir*. A filosofia da arte não se ocupa com prescrições para os artistas, assim como não pretende fornecer-lhes regras, mas precisa descobrir o que é o belo em geral e como ele se mostrou no que existe, nas obras de arte. Além do mais, a definição de Hirt certamente engloba em si mesma o caricatural, já que a caricatura também pode ser característica, embora deva logo ser dito que na caricatura o caráter determinado foi levado ao exagero e é como se fosse um excesso do característico. Mas o excesso já não é propriamente o necessário para o característico, e sim uma retomada enfadonha, por meio da qual o característico pode até mesmo ser desnaturado. Além disso, o caricatural apresenta-se como o característico do feio, o qual certamente é uma desfiguração. O feio, por seu lado, refere-se mais imediatamente ao conteúdo, de tal modo que é possível dizer que o princípio do característico não exclui o feio e sua exposição como determinação fundamental. A definição de Hirt não dá nenhuma informação pormenorizada sobre o conteúdo do belo e sobre o que no belo artístico deve e não deve ser caracterizado.[36] Ela apenas anuncia de modo abstrato uma determinação formal a este respeito, que, contudo, contém em si mesma elementos verdadeiros.

Para continuar a questão, ainda perguntamos: afinal, o que Meyer contrapõe àquele princípio da arte de Hirt, o que ele privilegia? Em primeiro lugar, ele só trata do princípio das obras de arte nos antigos que, porém, deve conter a determinação do belo em geral. Nesse momento começa a falar da determinação que Mengs<sup>9</sup> e Winckelmann oferecem do ideal. E assim ele declara que não pretende rejeitar nem aceitar totalmente esta lei da beleza e que, em contrapartida, não vê dificuldades em aderir à opinião de um ilustre crítico de arte (Goethe), na medida em que a opinião deste crítico é determinante e parece estar mais perto da solução do enigma. Goethe diz: “O mais alto princípio dos antigos era o *significativo*, mas o mais alto resultado de um *tratamento* afortunado foi o *belo*.” Se examinarmos mais atentamente o que reside neste enunciado, teremos novamente duas coisas: o conteúdo, a coisa e o modo de exposição. Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A

9. Anton Raphael Mengs (1728-1779), pintor e teórico da arte.

## INTRODUÇÃO

exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior [*Außenerscheinung*] é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma. E isso porque um fenômeno que significa algo não se representa a si mesmo e o que é na sua exterioridade, mas representa outra coisa. O símbolo, e de modo mais claro, a fábula, cuja moral e ensinamento constituem o seu significado, são exemplos disso. Cada palavra já aponta para um significado e não vale por si mesma. Do mesmo modo o olho humano, o rosto, a carne, a pele, toda a forma deixa transparecer espírito e alma. O significado é, neste caso, sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato.[37] É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.

Portanto, mediante esta exigência de significação de uma obra, quase nada de muito novo ou de diferente foi acrescentado ao princípio do característico de Hirt.

De acordo com esta concepção, caracterizamos o belo como consistindo num elemento interior, num conteúdo, e num elemento exterior que significa esse conteúdo. O interior aparece no que é exterior e se dá a conhecer através do mesmo, ao passo que o exterior aponta por si próprio para o que é interior. Todavia, não podemos nos aprofundar nesta questão.

c) A maneira anterior deste teorizar assim como aquelas regras práticas foram então na Alemanha violentamente descartadas, especialmente a partir do surgimento de uma poesia verdadeira e viva. O direito do gênio, as suas obras e os efeitos delas foram afirmados contra as pretensões presunçosas daquelas legislações e vastas torrentes de teorias. A partir desta base de uma arte própria, autêntica e espiritual, bem como de sua simpatia e penetração, decorreu a receptividade e liberdade de também fruir e reconhecer as grandes obras de arte há muito tempo disponíveis do mundo moderno, da Idade Média ou também dos povos totalmente estranhos da Antigüidade (as da Índia, por exemplo). Estas obras não nos são decerto familiares por pertencerem a outras épocas e nações estrangeiras. No entanto, somente por causa do preconceito da teoria, estas obras, que apesar de sua estranheza são *Conteúdo* comum de todos os homens, podiam ser taxadas como sendo produções de um gosto bárbaro e ruim. Este reconhecimento em geral de obras de arte, que eram excluídas do círculo [38] e das Formas daquelas que foram principalmente colocadas como fundamento para as abstrações da teoria, levou primeiramente ao reconhecimento de um tipo singular de arte, *a arte romântica*. E então foi necessário

aprender o conceito e a natureza do belo de um modo mais profundo do que aquelas teorias o puderam. A isso se uniu o fato de que o conceito para si mesmo, o espírito pensante, também se reconheceu mais profundamente, por seu lado, na filosofia, tendo sido imediatamente levado a tomar a arte de um modo mais fundamental.

Portanto, os próprios momentos deste trajeto mais universal fizeram com que aquele tipo de reflexão sobre arte se tornasse antiquado em seu modo de teorizar, tanto em seus princípios quanto em seu modo de execução. Somente a *erudição* da história da arte manteve seu valor permanente e deverá mantê-lo tanto mais quanto, em virtude da ampliação acima referida da receptividade espiritual, seu horizonte se alargar em todos os sentidos. Sua tarefa e ofício consiste na apreciação estética de obras de arte individuais e no conhecimento das circunstâncias históricas que condicionam a obra de arte externamente. Trata-se de uma apreciação que é feita com espírito e senso, apoiada em conhecimentos históricos, que por si mesmos permitem penetrar em toda a individualidade de uma obra de arte. Foi o que fez Goethe, por exemplo, que escreveu muito sobre arte e obras de arte. O autêntico teorizar não é a finalidade deste modo de reflexão, embora ele possa cair inconscientemente nele. Aliás, freqüentemente ele é feito com princípios e categorias abstratos. Entretanto, se não quisermos aí permanecer, mas somente ficar com aquelas exposições concretas diante dos olhos, há que convir que pelo menos este modo de reflexão fornece para a filosofia da arte os documentos visuais [*anschaulich*] e as provas, cujo detalhe especialmente histórico a filosofia não pode investigar.

Este seria o primeiro modo de reflexão sobre a arte: o que parte do particular e do existente.

[39] 2. Neste contexto é essencial distinguir o lado oposto, a saber, a reflexão totalmente teórica, a que se esforça por conhecer o belo como tal a partir dele mesmo e por fundamentar sua *Idéia*.

É sabido que foi Platão 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-e-para-si. Defendia que as boas ações, as verdadeiras opiniões, as belas pessoas ou obras de arte, enquanto *particulares* não são verdadeiras, e sim o *bom*, o *belo*, o *verdadeiro ele mesmo*. Se, com efeito, o belo deve ser conhecido segundo sua essência e conceito, isso só pode ocorrer através do pensamento conceitual. É assim que a natureza lógico-metafísica *da Idéia em geral* bem como da *Idéia do belo* em particular entram na consciência pensante. Esta consideração do belo por si mesmo pode em sua *Idéia* reconduzir a uma metafísica abstrata. E mesmo que tomemos Platão como fundamento e guia, a abstração platônica não pode ser satisfatória, até mesmo para

## INTRODUÇÃO

a Idéia lógica do belo. Devemos concebê-la de um modo mais profundo e mais concreto, pois a falta de conteúdo inerente à idéia platônica não mais satisfaz as necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito atual. É claro que também na filosofia da arte necessitamos partir da Idéia do belo, mas não devemos somente nos ater àquele modo abstrato de filosofar das idéias platônicas, que representam só o começo do filosofar sobre o belo.

3. O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si. Pois, por um lado, é fértil a partir de si mesmo em vista da esterilidade [40] da reflexão unilateral, uma vez que necessita se desenvolver segundo seu próprio conceito numa totalidade de determinações. E assim ele próprio, do mesmo modo que sua explicação, contém a necessidade de suas particularidades e a necessidade do progresso e da transição delas. Por outro lado, as particularidades, para as quais transitamos, trazem em si mesmas a universalidade e essencialidade do conceito, e aparecem como sendo as particularidades próprias deste conceito. Os modos de reflexão mencionados até agora carecem destas duas coisas, razão pela qual somente aquele conceito completo conduz aos princípios substanciais, necessários e totais.

### III. CONCEITO DO BELO ARTÍSTICO

Após estas observações preliminares, nos aproximamos, pois, de nosso autêntico objeto, a filosofia do belo artístico, e uma vez que nossa empresa consiste em tratá-lo cientificamente, temos de começar com o seu *conceito*. Somente depois de termos estabelecido este conceito podemos expor a divisão e, assim, o plano do todo da ciência; pois se uma divisão não deve ser feita apenas de um modo exterior, como acontece com reflexões não filosóficas, ela deve encontrar seu princípio no conceito do próprio objeto.

Diante de tal exigência surge de imediato a pergunta: de onde tiramos tal conceito? Se começamos com o próprio conceito de belo artístico, este passa a ser imediatamente uma *pressuposição* e uma mera hipótese; o método filosófico, contudo, não admite meras hipóteses, pois o que para ele tem validade, deve ter a sua verdade provada, isto é, deve ser mostrado como necessário.

Gostaríamos de tratar com poucas palavras esta dificuldade própria à introdução a toda disciplina filosófica considerada de um modo autônomo por si mesma.

No caso do objeto de toda ciência,[41] duas coisas inicialmente se impõem à consideração: em primeiro lugar, que um tal objeto *é*, e, em segundo lugar, o *que* ele é.

Sobre o primeiro ponto levantam-se poucas dificuldades nas ciências comuns. Poderia inclusive parecer risível se para a astronomia e para a física fosse imposta a exigência de provar que existe o sol, o firmamento, os fenômenos magnéticos etc. Nestas ciências, que se ocupam com algo que existe sensivelmente diante de nós, os objetos são tomados da experiência externa e, em vez de *demonstrá-los*, considera-se suficiente *mostrá-los*. Contudo, mesmo no interior das disciplinas não filosóficas podem emergir dúvidas sobre a existência [*Sein*] de seus objetos; por exemplo, na psicologia ou doutrina do espírito, pode surgir a dúvida acerca da *existência* de um espírito, de uma alma, isto é, de algo que é diferente daquilo que é material, de algo subjetivo que é por si autônomo, ou, ainda, na teologia pode-se questionar acerca da existência de um *Deus*. Se, além do mais, os objetos são de tipo subjetivo, isto é, somente existem no espírito e não externamente como objetos sensíveis, então sabemos que no espírito só existe o que ele produziu através de sua atividade. Assim, apresenta-se imediatamente o elemento contingente: se os homens produziram ou não esta representação interior ou intuição e, caso a tenham realmente produzido, se eles também não fizeram desaparecer tal representação ou, ao menos, a rebaixaram a uma *representação* meramente *subjetiva*, cujo conteúdo não possui um ser em si e para si. O belo, por exemplo, foi frequentemente visto como não necessário em si e para si na representação, mas somente como um mero agrado subjetivo, uma sensação [*Sinn*] apenas casual. Já nossas intuições, observações e percepções exteriores são muitas vezes ilusórias e errôneas, mas mais ainda o são as representações interiores, mesmo que elas possuam em si mesmas a maior vitalidade e nos arrebatem irresistivelmente para a paixão.

Essa dúvida sobre a existência ou não de um objeto [42] da representação ou intuição interiores, essa contingência da consciência subjetiva de tê-lo gerado em si mesma e a dúvida sobre a correspondência do objeto em seu em-si-e-para-si com a maneira de concebê-lo, suscita no homem precisamente a mais alta necessidade científica. Tal carência exige que o objeto, mesmo que pareça ser ou existir de fato, seja indicado ou comprovado em sua necessidade.

Nessa prova o objeto é desenvolvido cientificamente e de modo verdadeiro, e assim é imediatamente satisfeita a outra questão, acerca do *que* um objeto é. Essa discussão, contudo, nos afastaria muito de nosso assunto. Por isso, indicaremos apenas o que se segue.

Se a necessidade de nosso objeto, o belo artístico, deve ser mostrada, teria de ser provado que a arte ou o belo são um resultado de algo anterior que, observado em seu verdadeiro conceito, conduz com necessidade científica ao conceito da bela arte. Mas se começamos pela *arte* – queremos tratar de *seu* conceito e da realidade deste, mas não do que antecedeu em sua essência seu autêntico conceito – ela tem

## INTRODUÇÃO

para nós, enquanto objeto especificamente científico, um pressuposto. Este pressuposto está fora de nossa consideração e é tratado cientificamente como um outro conteúdo numa outra disciplina filosófica. Não resta mais nada, portanto, a não ser aceitar o conceito da arte, por assim dizer, *lematicamente*. Isto é o que ocorre com todas as ciências filosóficas *particulares*, quando são tratadas de modo isolado. Pois somente a filosofia em seu conjunto é o conhecimento do universo como *uma* totalidade orgânica em si mesma, que se desenvolve a partir de seu próprio conceito e, em sua necessidade de se relacionar consigo mesma como um todo que retorna a si, se une a si como *um* mundo da verdade. No coroamento desta necessidade científica [43] cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado, mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos. Trata-se tanto de um retroceder, do qual cada parte singular se origina, como de um progredir, para onde ela própria se dirige e isso na medida em que de novo gera fecundamente outra coisa a partir de si e a faz surgir para o conhecimento científico. No momento, não é nossa finalidade demonstrar a Idéia do belo, que é nosso ponto de partida, isto é, deduzi-la segundo a necessidade dos pressupostos que antecedem as ciências, de cujo seio ela nasce. Tal trabalho é próprio de um desenvolvimento enciclopédico de toda a filosofia e de suas disciplinas particulares. Para nós o conceito do belo e da arte são um pressuposto dado pelo sistema da filosofia. Entretanto, dado que não podemos discutir aqui este sistema e a relação da arte com o mesmo, não temos ainda diante de nós o conceito do belo *de modo científico*. Apenas seus elementos e aspectos se apresentam para nós, isto é, segundo o modo como já se encontram na consciência comum ou foram anteriormente afirmados nas diferentes concepções do belo e da arte. Somente a partir deste ponto poderemos refletir de maneira mais fundamental sobre aquelas opiniões, tendo em vista alcançar a vantagem de obter primeiramente uma representação universal de nosso objeto, bem como, mediante uma breve crítica, promover uma familiaridade prévia com as condições mais altas com as quais nos ocuparemos em seguida. Neste sentido, nossa última consideração introdutória representará como que o anúncio da exposição da questão mesma e terá por finalidade um sumário e uma orientação gerais em vista do autêntico objeto.

### [44] CONCEPÇÕES USUAIS DA ARTE

Quanto à concepção usual da obra de arte, o que conhecemos em primeiro lugar envolve as três seguintes determinações:

1. A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana.

2. Ela é feita essencialmente *para* o homem e, na verdade, extraída em maior ou menor grau do sensível, pois se destina aos *sentidos* do homem.
3. Ela possui uma *finalidade* em si mesma.

### 1. A Obra de Arte como Produto da Atividade Humana

No que toca ao primeiro ponto, que diz respeito à obra de arte como produto da atividade humana, temos

a) A consideração que afirma a possibilidade desta atividade, enquanto produção *consciente* de algo exterior, poder ser objeto de *saber* e de *prescrição*, e ser aprendida e seguida por outros. Pois o que um homem faz, o outro também é aparentemente capaz de fazer ou imitar, desde que conheça a espécie de procedimento, de modo que, possuindo-se uma familiaridade universal com as regras de produção artística, seria apenas questão do bel-prazer universal executar o mesmo e produzir obras de arte. Neste sentido, nasceram as teorias acima discutidas que fornecem regras e preceitos voltados para uma execução prática. Mas o que pode ser executado por meio de tais indicações só pode ser algo formalmente regrado e mecânico. Pois somente o que é mecânico tem esse caráter tão exterior, de modo que para acolhê-lo na representação e executá-lo são necessárias apenas uma atividade volitiva totalmente vazia e uma habilidade, a qual não precisa conter em si mesma nada de concreto, nada que seja prescrito por regras universais. Tal situação pode ser constatada de modo mais vivo quando tais prescrições não se limitam ao que é puramente exterior [45] e mecânico, mas se estendem pela atividade espiritual e artística plena de conteúdo. Neste âmbito as regras contêm somente generalidades indeterminadas, por exemplo: o tema deve ser interessante, deve-se fazer com que cada um fale de acordo com sua classe, idade, sexo e situação. Se as regras aqui bastassem, seus preceitos deveriam imediatamente poder ser dispostos com tal certeza que pudessem ser executados sem nenhuma atividade espiritual ulterior própria, exatamente segundo o modo como foram expressos. Contudo, abstratas em seu conteúdo, tais regras se mostram, por isso, totalmente inadequadas em sua pretensão de achar que são capazes de preencher a consciência do artista; pois a produção artística não é uma atividade formal segundo determinidades dadas, mas, enquanto atividade espiritual, necessita trabalhar a partir de si mesma e precisa trazer à intuição espiritual um Conteúdo bem mais rico e diferente e figuras bem mais abrangentes e individuais. No pior dos casos, aquelas regras, desde que contenham algo de determinado e, logo, algo que sirva praticamente, podem fornecer apenas orientações destinadas a circunstâncias totalmente exteriores.

## INTRODUÇÃO

b) Por tudo isso, a tendência indicada foi totalmente abandonada, embora se tenha novamente incorrido no pólo oposto. E isso porque a obra de arte, na verdade, não foi mais vista como produto de uma atividade *universal humana*, e sim como uma obra de um espírito totalmente *dotado de modo peculiar* que, entretanto, dá livre curso *apenas* à sua particularidade e a uma energia natural específica. Na sua produção instintiva ele deve ser totalmente isento de seguir normas válidas universalmente bem como da ingerência da reflexão consciente, da qual ele deve inclusive ser preservado, uma vez que suas produções serão inevitavelmente tornadas impuras e deterioradas por uma tal consciência. Sob este aspecto definiu-se a obra de arte como produto do *talento* e do *gênio* e, principalmente, ressaltou-se o lado natural que o talento e o gênio trazem consigo. Em parte, com razão. [46] Pois talento é uma aptidão específica, gênio uma aptidão universal, sendo que o homem não tem poder de atribuí-lo a si *somente* por meio de sua própria atividade autoconsciente. Mais tarde falaremos disso com mais detalhes.

Aqui basta mencionar apenas o lado falso desta opinião, a qual considera não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria atividade. Segundo este ponto de vista, a produção do talento e do gênio aparece somente como um *estado* em geral e, de modo mais preciso, como estado do *entusiasmo*. Considera-se que o gênio é neste estado em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrafa de champanhe. Tal opinião surgiu na Alemanha na época do assim chamado *período do gênio*, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller<sup>10</sup>. Em suas primeiras obras estes poetas partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época eram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas, no que também ultrapassaram amplamente outras. Não pretendo, contudo, esmiuçar as confusões que imperaram sobre o conceito de entusiasmo e de gênio, e sobre a confusão que ainda hoje impera acerca do que o entusiasmo por si mesmo é capaz de gerar. O essencial é guardar unicamente o seguinte parecer: embora o talento e o *genius* do artista tenham também em si mesmos um momento natural, eles necessitam essencialmente da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir. Pois está claro que um aspecto central desta produção é um trabalho exterior, na medida em que a obra de arte tem um lado puramente técnico, que se estende até o artesanal, especialmente na arquitetura e na escultura, menos na pintura e na música e menos ainda na poesia. A habilidade, [47] neste caso, não requer entusiasmo, mas somente reflexão, trabalho árduo e exercí-

10. Hegel refere-se ao movimento pré-romântico *Sturm und Drang* [*Tempestade e ímpeto*] (N. da T.).

cio. Esta habilidade é necessária ao artista para que possa dominar o material externo e não ser obstado por sua aspereza.

Além disso, quanto mais alto se situa o artista, mais consistente deve ser sua exposição das profundezas do ânimo e do espírito, as quais não são imediatamente conhecidas, sendo que podem apenas ser fundadas pelo fato de que o próprio espírito se dirige ao mundo exterior e interior. É por sua vez pelo *estudo* que o artista toma consciência deste Conteúdo e conquista a matéria e o Conteúdo de suas concepções.

Na verdade, neste contexto uma arte necessita de mais consciência e conhecimento de um tal Conteúdo do que outra. A música, por exemplo, que somente se ocupa com o movimento totalmente indeterminado do interior espiritual, com o ressoar por assim dizer do sentimento destituído de pensamento, tem pouca ou nenhuma necessidade de matéria espiritual na consciência. O talento musical se anuncia, por isso, geralmente na juventude muito precoce, em cabeças ainda vazias e em ânimos pouco exercitados, sendo que pode muito cedo já ter chegado a uma altura bastante significativa, antes mesmo de ter experimentado espírito e vida. Já vimos muitas vezes uma enorme virtuosidade na composição e execução musical subsistir ao lado de uma escassez significativa de espírito e caráter. – Bem diverso é o caso da poesia. Nela se trata da exposição cheia de conteúdo e pensamentos feita pelo homem, de seus interesses profundos e das potências que o movem. O espírito e o próprio ânimo na poesia devem ser rica e profundamente formados pela vida, experiência e reflexão, antes que o gênio possa realizar algo de maduro, cheio de substância e em si mesmo acabado. Os primeiros produtos de Goethe e de Schiller são de uma tal imaturidade, até mesmo de uma crueza e barbaridade, que chegam a assustar. O fato de a maior parte daquelas tentativas conter uma massa preponderante de elementos totalmente prosaicos e em parte frios e rasos [48] se opõe especialmente à opinião comum de que o entusiasmo está ligado ao fogo da juventude e à época juvenil. Somente a idade madura destes dois gênios nos presenteou com obras profundas e consistentes, decorrentes de verdadeiro entusiasmo e, do mesmo modo, completamente acabadas na Forma. Deles podemos dizer que foram os primeiros que souberam dar à nossa nação obras poéticas e são nossos poetas nacionais, assim como apenas o velho Homero buscou inspiração para seus cantos imortais e eternos e os produziu.

c) Um *terceiro* ponto de vista relacionado à representação de obras de arte como um produto da atividade humana se refere à posição da obra de arte em relação aos fenômenos exteriores da natureza. Sobre este ponto, a consciência comum tomou como evidente a opinião segundo a qual o produto da arte humana está *aquém* do produto natural. Pois a obra de arte não possui sentimento [*Gefühl*] em si

## INTRODUÇÃO

mesma e nem vida; pelo contrário, vista como objeto exterior, é algo morto. Costumamos valorizar o vivo mais do que o morto. Ora, é evidente que a obra de arte não tem movimento próprio nem é viva. O vivente natural é uma organização realizada conforme a fins em suas mínimas partes, tanto interna quanto externamente. Em contrapartida, a obra de arte só alcança aparência de vitalidade em sua superfície; interiormente, contudo, é pedra, madeira, tela, ou, como na poesia, representação que se exterioriza no discurso e nas letras. Mas não é este aspecto da existência exterior que torna uma obra um produto da bela arte; ela só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espiritual e somente expõe aquilo que é formado em sintonia com o espírito. Na obra de arte o interesse humano, o valor espiritual que existe num acontecimento, num caráter individual, numa ação em sua trama e em seu desenlace é apreendido e se sobressai de modo mais puro e transparente do que no terreno da restante efetividade não artística. [49] Por isso, a obra de arte está acima do produto natural, que não fez esta passagem pelo espírito. Assim, por exemplo, uma paisagem apresentada com sentimento e conhecimento pela pintura, como obra do espírito, assume uma posição superior à paisagem meramente natural. Pois tudo o que é espiritual é melhor do que qualquer produto natural. Aliás, nenhum ser natural expõe ideais divinos, como a arte o faz.

Mas o espírito também sabe conferir *duração*, do ponto de vista da existência exterior, àquilo que retira de seu próprio interior e coloca nas obras de arte. A vitalidade singular da natureza, em contrapartida, é passageira e efêmera, mutável em seu aspecto, enquanto que a obra de arte se mantém, mesmo que sua verdadeira vantagem perante a efetividade natural não seja a mera duração, mas o realce da animação espiritual.

Esta posição superior da obra de arte é, no entanto, novamente colocada em dúvida por uma outra concepção da consciência comum. Pois considera-se que a natureza e suas criações são obras de Deus, criadas por sua bondade e sabedoria. O produto artístico, em contrapartida, é *apenas* uma obra humana, feita pelo conhecimento humano e por mãos humanas. Nesta oposição entre a produção natural, enquanto criação divina, e a atividade humana enquanto finita reside imediatamente o equívoco como se Deus *não* atuasse no homem e por meio do homem, mas somente restringisse o campo desta ação à natureza. Esta falsa opinião deve ser totalmente afastada se quisermos chegar ao verdadeiro conceito da arte. Deve-se até contrapor-lhe o parecer oposto, que afirma Deus ser mais honrado naquilo que o espírito faz do que nos produtos e formações da natureza. No homem não há apenas coisas divinas, mas o divino é no homem de tal Forma ativo que ele é, de um modo muito diferente e superior, mais adequado à essência de Deus do que quando se manifesta

na natureza. |50| Deus é espírito e só no homem o meio por onde o divino passa tem a Forma do espírito consciente, que se produz de modo ativo. Na natureza, porém, este meio é sem consciência, sensível e exterior e, em termos de valor, está muito aquém da consciência. Assim, Deus é tão ativo na produção artística quanto nos fenômenos da natureza. O divino, porém, adquiriu um ponto de passagem correspondente à sua existência [*Existenz*] no modo como se deixa conhecer na obra de arte, ao ser esta gerada pelo espírito, ao passo que a existência [*Dasein*] na sensibilidade sem consciência da natureza não é um modo de aparecer adequado ao divino.

d) Para que se possa tirar uma conclusão mais profunda do que se viu até agora e tendo em vista que a obra de arte como produção do espírito é feita pelo homem, coloca-se, afinal, a questão de saber qual é a *necessidade* que leva o homem a produzir obras de arte. Por um lado, esta produção pode ser vista como um mero jogo do acaso ou capricho, que tanto pode ser executada como abandonada, já que haveria ainda outros e mesmo melhores meios de realizar o que a arte almeja; além disso, o homem traz consigo outros interesses ainda mais altos e mais importantes que a arte não é capaz de satisfazer. Por outro lado, a arte parece provir de um impulso mais alto e satisfazer necessidades superiores e, mesmo em certas épocas, até as mais altas e absolutas, na medida em que está ligada a concepções de mundo as mais universais e aos interesses religiosos de épocas e povos inteiros. – Não podemos ainda responder completamente a esta questão acerca da necessidade não casual, mas absoluta da arte, uma vez que ela é mais concreta do que a resposta que poderia ser dada neste momento. Devemos, por isso, nos contentar em estabelecer somente o seguinte.

A necessidade universal e absoluta, da qual a arte brota (sob seu aspecto formal), tem sua origem no fato do homem ser uma consciência *pensante*, |51| isto é, que ele faz a partir de si mesmo *para si* o que ele é e o que em geral é. As coisas naturais são apenas *imediatamente e uma vez*, mas o homem como espírito se *duplica*, na medida em que primeiramente, como as coisas naturais, *é*, mas logo é igualmente *para si*, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito. Esta consciência de si o homem adquire de dois modos: *em primeiro lugar pela teoria*, na medida em que precisa, no interior, tornar para si consciente o que na alma humana [*Menschenbrust*] se move e o que nela agita e impulsiona. De modo geral, ele precisa intuir e representar o que o pensamento toma por essencial, precisa fixá-lo e reconhecer apenas a si próprio tanto naquilo que evocou a partir de si mesmo quanto no que recebeu do exterior. – *Em segundo lugar*, o homem torna-se para si através da atividade *prática*, na medida em que possui o impulso de produzir-se e igualmente de reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior. Este objetivo ele realiza

## INTRODUÇÃO

mediante a modificação das coisas exteriores, nas quais imprime o selo de seu interior e onde reencontra suas próprias determinações. Como sujeito livre, o homem faz isso para também retirar do mundo exterior sua rude estranheza e para gozar, na forma das coisas, somente uma realidade exterior de si mesmo. O primeiro impulso da criança já traz em si mesmo esta mudança prática das coisas exteriores: o menino atira pedras na água e então admira os círculos que nela se formam, uma vez que constituem uma obra onde ele adquire a intuição de seu ser [*des Seinigen*]. Esta necessidade passa pelos fenômenos mais multiformes e chega até o modo da produção de si mesmo nas coisas exteriores tal como elas estão presentes na obra de arte. Não só com as coisas exteriores o homem procede deste modo, mas igualmente consigo mesmo, com sua própria forma natural que ele não deixa como encontra, mas a modifica intencionalmente. Esta é a causa de todos os enfeites e adornos, mesmo que sejam tão bárbaros, destituídos de gosto, totalmente [52] deformadores ou mesmo perniciosos, como é o caso dos pés das mulheres dos chineses ou de cortes em orelhas e lábios. Apenas nos povos mais educados a mudança da forma, da conduta e de cada modo de expressão provém da formação espiritual.

A necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo [*Selbst*]. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*<sup>11</sup>, bem como realiza este ser-para-si [*Fürsichsein*] externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem. Mais tarde veremos sua necessidade específica e sua diferença perante outras ações políticas e morais, a concepção religiosa e o conhecimento científico.

### 2. A Obra de Arte como Produção Sensível Dirigida para o Sentido Humano

Se anteriormente consideramos na obra de arte o aspecto de ser ela feita pelo homem, temos de passar agora para a segunda determinação, que afirma ser ela produzida para o *sentido* do homem e, por isso, em certa medida também extraída do sensível.

a) Esta reflexão deu ocasião para a consideração segundo a qual a bela arte está destinada a suscitar o sentimento, mais precisamente, o sentimento que achamos mais adequado – o sentimento do agrado [*angenehme*]. Neste sentido, a in-

11. O itálico é nosso para marcar a expressão *für sich* (N. da T.).

investigação das belas artes transformou-se numa investigação a respeito de sentimentos e perguntou-se quais sentimentos devem, afinal, ser suscitados pela arte: |53| temor e compaixão, por exemplo. Buscou-se saber como são agradáveis e como a observação [*Betrachtung*] de um infortúnio pode produzir satisfação. Esta linha de reflexão se inscreve especialmente na época de Moses Mendelssohn<sup>12</sup> e em seus escritos<sup>13</sup> podemos encontrar muitas destas considerações. Tal investigação, porém, não vai muito longe, pois o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito. O que é sentido permanece oculto na Forma da subjetividade particular mais abstrata e, por isso, as diferenças no sentimento são totalmente abstratas, não são diferenças da coisa mesma. Temor, angústia, preocupação, susto, por exemplo, são decerto algumas modificações de um e mesmo modo de sentir, embora em parte sejam apenas gradações quantitativas, em parte Formas que não tem nada a ver com seu conteúdo, pois lhe são indiferentes. No temor, por exemplo, algo de existente está presente e suscita um interesse no sujeito, ao mesmo tempo ele vê o negativo se aproximar, ameaçando destruir esta existência; as duas coisas então, este interesse e aquele negativo, ele encontra imediatamente em si mesmo como afecção contraditória de sua subjetividade. Tal temor, porém, não requer por si mesmo nenhum Conteúdo, uma vez que pode acolher em si mesmo as coisas mais distintas e opostas. O sentimento enquanto tal é uma Forma completamente vazia da afecção subjetiva. É claro que esta Forma pode, em parte, ser em si mesma variada – há, por exemplo, a esperança, a dor, a alegria, o prazer –, em parte pode abranger nesta diversidade conteúdos distintos – por exemplo, o sentimento [*Gefühl*] de justiça, o sentimento [*Gefühl*] ético e o sublime sentimento [*Gefühl*] religioso. No entanto, por estar presente em Formas diferentes de sentimento [*Gefühl*], tal conteúdo ainda não vem à luz em sua natureza essencial e determinada. O que resta é minha afecção meramente subjetiva na qual desaparece a coisa concreta ao ser comprimida na esfera mais abstrata. Por isso, a investigação sobre os sentimentos que a arte suscita ou deve suscitar permanece totalmente numa indeterminação e é uma consideração que abstrai justamente do autêntico conteúdo, |54| de sua essência e conceito concretos. A reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e de sua particularidade, em vez de se aprofundar e mergulhar na coisa, na obra de arte, e assim abandonar a subjetividade e seus estados. No sentimento, no entanto, esta subjetividade destituída de conteúdo não só se mantém, mas é a coisa principal, e por isso os homens gostam tanto de sentir.

12. Moses Mendelssohn (1729-1786), figura marcante dos círculos berlineses da *Aufklärung*, amigo de Lessing (N. da T.).

13. Hegel deve estar pensando sobretudo em *Über die Empfindungen* [*Sobre os Sentimentos*] (1755) e *Betrachtungen über das Erhabene* [*Observações sobre o Sublime*] (1757) (N. da T.).

## INTRODUÇÃO

Por isso, também, tal estudo torna-se cansativo, devido à sua indeterminação e vazio, como desagradável, devido à atenção que dedica a pequenas particularidades subjetivas.

b) Uma vez que a obra de arte não deve suscitar apenas sentimentos em geral, mas apenas sentimentos que decorram do fato de ser ela bela – caso contrário ela teria o mesmo objetivo da oratória, da historiografia e da edificação religiosa, sem nenhuma diferença específica –, a reflexão teve a idéia de procurar também *um sentimento peculiar do belo* e de encontrar um determinado *sentido para ele*. Rapidamente evidenciou-se que tal sentido não é um instinto cego determinado de modo inabalável pela natureza e que em si e para si já distinguiria o belo. Deste modo, exigiu-se uma *formação* para tal sentido, sendo o sentido formado para o belo denominado de *gosto*, que, embora seja uma capacidade de apreensão e discernimento formada para o belo, deveria continuar no modo de um sentimento imediato. Já indicamos anteriormente como teorias abstratas tentaram formar tal sentido do gosto e como ele mesmo permaneceu exterior e unilateral. Na época da vigência daqueles pontos de vista, a crítica *específica de obras de arte particulares*, deficiente, por um lado, em princípios *universais*, tinha, por outro lado, menos a pretensão de fundamentar um *juízo mais determinado* – pois ainda não existiam os meios para isso – do que de promover a formação do gosto em geral. Esta formação permaneceu, por isso, igualmente indeterminada e somente se esforçava [55] em equipar pela reflexão o sentimento como sentido do belo, de modo que o belo, onde e como ele se apresentasse, pudesse ser imediatamente encontrado. A profundidade da coisa permaneceu inacessível para o gosto, pois uma tal profundidade leva em conta não apenas o sentido e as reflexões abstratas, mas a completa razão e o espírito consistente, enquanto que o gosto apenas se reportava à superfície exterior, onde atuavam os sentimentos e onde se impunham princípios unilaterais. É por isso que o assim chamado bom gosto se amedronta diante de todos os efeitos mais profundos, silencia onde a própria coisa vem à tona e desaparecem os aspectos exteriores e secundários. Pois, onde as grandes paixões e comoções encontram uma alma profunda, não se trata mais de finas distinções de gosto e de seu comércio de varejo com particularidades. O gosto percebe que o *genius* se afasta de tal domínio e, recuando ante a potência do mesmo, perde o controle da situação e não sabe mais o que fazer.

c) Por isso, houve também um recuo diante da consideração de obras de arte que só tinha em vista a formação do gosto e só pretendia mostrar o gosto. No lugar do homem de gosto ou do crítico de arte detentor de gosto surgiu o *conhecedor*. Já falamos que o lado positivo do conhecimento de arte é necessário para a reflexão artística, na medida em que se refere a um conhecimento fundamental de todo o campo do individual em uma obra de arte. Isso porque a obra de arte, dada a sua

natureza ao mesmo tempo material e individual, nasce essencialmente de toda espécie de condições particulares, dentre as quais estão especialmente a época e o lugar de nascimento, a individualidade determinada do artista e, principalmente, o nível de aperfeiçoamento técnico da arte. Para intuir e conhecer um produto artístico de modo determinado e fundamental e, mesmo, para fruí-lo, é imprescindível atentar para todos estes aspectos.[56] É com isso que o conhecimento de arte se ocupa principalmente e devemos aceitar com gratidão tudo o que ele conquista neste campo. Mas, se tal erudição se mostra essencial, ela não pode ser considerada como o único e mais valioso elemento na relação que o espírito estabelece com uma obra de arte e com a arte em geral. Pois o conhecimento de arte, e este é seu ponto fraco, pode prender-se ao estudo dos aspectos puramente exteriores, do que é técnico, histórico e assim por diante, e não perceber muita coisa ou mesmo ignorar por completo a verdadeira natureza da obra de arte. Ele pode, inclusive, julgar depreciativamente o valor de considerações profundas, ao compará-las com conhecimentos puramente positivos, técnicos e históricos. No entanto, se sua natureza for autêntica, o conhecimento de arte se volta ao menos para princípios e conhecimentos determinados e para um juízo com base no entendimento, ao que se junta também a apreciação da obra de arte e as mais precisas distinções de seus diversos aspectos, mesmo que parcialmente exteriores.

d) Após estas observações sobre os modos de consideração, ocasionados pelo fato de a obra de arte enquanto objeto propriamente sensível manter uma relação essencial com o homem enquanto ser sensível, gostaríamos de tratar esse aspecto em sua relação mais essencial com a própria arte, a saber: a) de um lado, tendo em vista a obra de arte como objeto; b) de outro lado, tendo em vista a subjetividade do artista, seu gênio, talento e assim por diante sem entrar, contudo, na questão do que pode, neste contexto, provir apenas do conhecimento da arte em seu conceito universal. Pois aqui ainda não nos encontramos verdadeiramente em fundamento e território científicos; estamos apenas no âmbito de reflexões exteriores.

α) A obra de arte decerto se oferece para a apreensão sensível. Ela é apresentada para a apreensão [*Empfindung*] sensível, exterior ou interior, para a intuição e representação sensíveis.[57] tal como a natureza exterior que nos rodeia ou como nossa própria natureza sensível interior. Mesmo uma fala, por exemplo, pode dirigir-se para o sentimento e a representação sensíveis. Não obstante, a obra de arte enquanto objeto sensível, não é apenas para a apreensão *sensível*, mas a natureza de sua posição é tal que ela, enquanto sensível, é ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Este deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação.

Esta determinação da obra de arte esclarece imediatamente que ela não deve ser de nenhum modo um produto natural e ter vitalidade natural segundo seu lado

## INTRODUÇÃO

natural, mesmo que o produto natural seja menos ou mais valorizado do que a *mera* obra de arte, como se costuma dizer em sentido depreciativo.

Isto porque o sensível da obra de arte somente deve possuir existência na medida em que existe para o espírito do homem, mas não na medida em que existe independente, por si, como sensível.

Se considerarmos mais atentamente de que modo o sensível está presente para o homem, então constataremos que o sensível pode relacionar-se de diferentes modos com o espírito.

αα) A pior apreensão, a maneira menos adequada para o espírito, é a apreensão meramente sensível. Ela consiste primeiramente no mero ver, escutar, tocar e assim por diante, que podem ser exercitados nas horas de distensão espiritual ou mesmo, para muitos, constituir de modo geral um passatempo como quando se caminha ao léu sem pensar em nada e apenas se escuta algo aqui e ali, se olha para cá e para lá e assim por diante. O espírito não se limita à mera apreensão das coisas externas por meio da visão e do ouvido, ele as transforma para o seu interior; o interior que de início ainda é de fato impulsionado na Forma da sensibilidade a se realizar nas coisas, relacionando-se com elas na Forma do *desejo*. Nesta relação de desejo com o mundo exterior, o homem, enquanto ser sensível particular, se coloca diante de coisas igualmente particulares; não se volta a elas no sentido de um ser pensante que possui determinações universais,<sup>[58]</sup> mas relaciona-se de acordo com seus impulsos e interesses particulares com os objetos igualmente particulares. E assim neles se mantém, ao consumi-los, empregá-los e sacrificá-los para obter sua própria satisfação. Nesta relação negativa, o desejo requer para si não apenas a aparência superficial das coisas externas, mas elas mesmas em sua existência sensível concreta. O desejo não se satisfaria com meras pinturas da madeira que necessita ou com a pintura dos animais que anseia consumir. Do mesmo modo, o desejo não pode deixar o objeto subsistir em sua liberdade, pois seu impulso o impele a suprimir [*aufheben*] igualmente esta autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. Ao mesmo tempo, porém, o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais de sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido.

O homem não mantém com a obra de arte semelhante relação baseada no desejo. Ele permite que ela exista livremente para si como objeto, e se relaciona com ela não segundo o desejo, mas sim como se fosse um objeto existente apenas para o lado teórico do espírito. Por isso, a obra de arte, embora possua existência

[*Existenz*] sensível, não necessita de uma existência [*Dasein*] sensível-concreta e de uma vitalidade natural. Aliás, nem mesmo pode ficar presa a este terreno, na medida em que deve satisfazer apenas interesses espirituais e excluir de si todos os desejos. Também por esta razão o desejo prático considera as coisas naturais particulares orgânicas e inorgânicas superiores às obras de arte, pois podem lhe ser úteis, ao contrário destas que se revelam inúteis e somente podem ser fruídas por outras Formas do espírito.

ββ) Diante da intuição particular sensível e do desejo prático, uma segunda maneira na qual o dado presente no exterior pode ser para o espírito [59] é a pura relação teórica com a *inteligência*. A reflexão teórica sobre as coisas não tem interesse em consumi-las em sua particularidade, nem em satisfazer-se e manter-se sensivelmente por seu intermédio. Interessa-lhe conhecê-las em sua *universalidade*, encontrar sua essência e lei interior e em apreendê-las conforme seu conceito. Por conseguinte, o interesse teórico deixa as coisas particulares como são e recua diante delas como sensíveis particulares, uma vez que não é este aspecto particular sensível que a consideração da inteligência busca. Pois a inteligência racional não pertence, como os desejos, ao sujeito particular enquanto tal, mas somente ao particular como imediatamente universal em si mesmo. Na medida em que o homem se relaciona com as coisas segundo esta universalidade, é a sua razão universal que busca propriamente encontrar a si própria na natureza. Por meio disso, o homem busca restabelecer a essência interior das coisas que a existência sensível não pode imediatamente mostrar, embora esta constitua seu fundamento. Assim como não tem nada em comum com os impulsos dos desejos apenas práticos, a arte também não compartilha do interesse teórico na Forma científica, cuja satisfação é tarefa da *ciência*. Esta pode, na verdade, partir do sensível em sua singularidade e possuir, em seguida, uma concepção de como este elemento singular existe imediatamente em sua cor, forma, grandeza particular e assim por diante. Contudo, tomado isoladamente, este elemento sensível enquanto tal não tem então nenhuma outra relação com o espírito, pois a inteligência se dirige para o que é universal, para a lei, o pensamento e o conceito do objeto. Ela não somente abandona o objeto em sua particularidade imediata, mas o transforma interiormente de um sensível concreto em algo abstrato, algo pensado e, por conseguinte, faz do objeto algo de essencialmente diferente do que ele era em seu aparecer sensível. O interesse artístico, diferentemente da ciência, não age desta forma. Como a obra de arte é um objeto exterior que se manifesta numa determinidade imediata [60] e singularidade sensível, segundo a cor, a forma, o som ou a intuição particular e assim por diante, a reflexão sobre arte não pode

## INTRODUÇÃO

transcender a objetividade imediata que lhe é oferecida e querer captar o conceito desta objetividade como conceito universal, como faz a ciência.

O interesse artístico se distingue do interesse prático do desejo pelo fato de deixar seu objeto subsistir livremente em si mesmo, enquanto o desejo o destrói ao colocá-lo a seu serviço. Em contrapartida, a consideração artística se distingue de modo inverso da consideração teórica da inteligência científica, dado que se interessa pelo objeto em sua existência particular e não age para transformá-lo em seu pensamento e conceito universais.

γγ) Destas observações decorre que o sensível decerto tem de estar presente na obra de arte, mas somente deve aparecer como superfície e *aparência* do sensível. Pois, o espírito não busca no sensível da obra de arte nem a materialidade [*Materiatur*] concreta – a interna completude e expansão empíricas do organismo que o desejo requer –, nem o pensamento universal apenas ideal. O que ele quer é presença sensível que, mesmo devendo permanecer sensível, seja igualmente libertada do esqueleto de sua mera materialidade [*Materialität*]. O sensível na obra de arte foi elevado à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais e a obra de arte se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Ela *ainda não é* puro pensamento, mas apesar da sua sensibilidade, também *não é mais* mera existência material, como pedras, plantas e vida orgânica. O sensível na obra de arte já é ele mesmo um ideal [*ideeles*] que, contudo, por não ser o ideal [*ideeles*] do pensamento, ainda existe externamente como coisa. Esta *aparência* do sensível se apresenta externamente para o espírito [61] como a forma, o aspecto ou o som das coisas, isso quando ele permite que os objetos sejam livremente sem, contudo, descer à sua interioridade essencial, pois assim cessariam completamente de existir para ele como particulares e exteriores. Em vista disso, o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos *teóricos* da *visão* e da *audição*, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte. Pois o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas. O olfato tem a ver com a volatilização material através do ar, o paladar com a dissolução material dos objetos e o tato com o calor, o frio, o liso e assim por diante. Por esta razão estes sentidos não podem relacionar-se com os objetos da arte, que devem manter-se na sua autonomia real e não permitir somente uma relação sensível. Não é o belo da arte que agrada a estes sentidos. Por isso, a arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões e não se deve pensar que é por mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte. Pois, estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim

de garantir, nesta forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito. É neste sentido que o sensível é *espiritualizado* na arte, uma vez que *o espiritual* nela surge como sensibilizado.

b) Justamente por isso um produto da arte existe apenas na medida em que realizou sua passagem pelo espírito e originou-se da atividade produtora espiritual. Isto nos leva a outra pergunta que precisamos responder: como o lado sensível [62] necessário à arte é ativo no artista como subjetividade produtora? – Este modo de produção contém em si mesmo, como atividade subjetiva, exatamente as mesmas determinações que anteriormente encontramos objetivamente na obra de arte. Ele deve ser atividade espiritual que, no entanto, simultaneamente possui em si mesma o momento da sensibilidade e da imediatez. Por um lado, esta atividade não é somente trabalho mecânico, como mera habilidade inconsciente no manejo sensível, nem atividade formal segundo regras fixas a serem aprendidas. Por outro lado, ela também não é uma produção científica, que passa do sensível para representações e pensamentos abstratos ou opera totalmente no elemento do puro pensamento. Pelo contrário, os aspectos espiritual e sensível devem ser uma só coisa na produção artística. Assim, alguém poderia querer adotar o seguinte procedimento nas produções poéticas: que se conceba previamente, na forma de pensamentos prosaicos, o que deverá ser exposto, para só então apresentá-los em imagens, rimas e assim por diante, de tal modo que o imagético, como mero enfeite e adorno, somente é agregado às reflexões abstratas. Tal procedimento somente produziria poesia ruim, pois aqui estaria atuando como atividade *separada* o que na produção só tem valor em sua unidade indivisa. Este produzir autêntico, por outro lado, constitui a atividade da *fantasia* artística. Ela é a racionalidade que, como espírito, somente é na medida em que impele ativamente para a consciência, mesmo que primeiramente exponha o que traz em si mesma na Forma sensível. Esta atividade tem assim Conteúdo espiritual, mas que é figurado sensivelmente, porque somente neste modo sensível pode torná-lo consciente. Podemos compará-la com o modo de agir de um homem experiente, espirituoso e inteligente que, embora conheça profundamente a vida, a substância comum a todos os homens, aquilo que os move e os domina, no entanto, nem submete estes conhecimentos, para si próprios, a regras gerais, [63] nem sabe explicitá-los aos outros por meio de reflexões universais; antes, o que ocupa sua consciência é esclarecido, para si próprio e para os outros, sempre através de casos particulares, efetivos ou inventados, em exemplos adequados e assim por diante. Pois para sua representação tudo se configura em imagens concretas, determinadas segundo o tempo e o espaço, às quais não podem faltar os nomes e uma porção de outras circunstâncias exteriores. Tal tipo de imaginação baseia-se

## INTRODUÇÃO

antes na memória de situações e experiências vividas, ao invés de ser por si mesma criativa. A memória guarda e renova a singularidade e o aspecto exterior da ocorrência de tais fatos, assim como todas as suas circunstâncias, e não permite, em contrapartida, que a universalidade se imponha por conta própria. A fantasia artística produtiva, porém, é a fantasia de um grande espírito e de um grande ânimo, é o conceber e criar representações e figurações, mais precisamente, figurações dos mais profundos e universais interesses humanos numa exposição imagética totalmente determinada e sensível. Segue-se imediatamente que a fantasia, por um lado, repousa decerto num dom natural, no talento em geral, porque seu produzir precisa da sensibilidade. Fala-se também de talentos científicos, mas as ciências pressupõem apenas a aptidão universal para o pensamento que, em vez de se comportar de um modo natural como a fantasia, abstrai precisamente de toda atividade natural. Assim, pode-se dizer com mais razão que não há um talento científico específico, no sentido de um *mero* dom natural. A fantasia, pelo contrário, possui um modo de produção ao mesmo tempo instintivo, na medida em que o imagético e a sensibilidade essenciais da obra de arte devem estar subjetivamente presentes no artista como dom e impulso naturais; como agir inconsciente devem também pertencer ao lado natural do homem. É claro que a capacidade natural não constitui a totalidade do talento e do gênio, uma vez que a produção artística é igualmente de tipo espiritual e autoconsciente, antes a espiritualidade deve apenas, em geral, conter em si mesma um momento da formação e configuração naturais.[64] É por isso que todos podem, em maior ou menor grau, fazer arte, mas para alcançar o ponto em que a arte verdadeiramente começa é necessário talento artístico inato.

Na maior parte das vezes tal talento enquanto disposição natural já se anuncia na precoce juventude e se revela numa ansiedade turbulenta – viva e ativamente – para dar forma de modo imediato a um material sensível determinado, e em considerar esse tipo de expressão e comunicação como o único ou como o principal e o mais adequado. E assim, também a habilidade técnica precoce, quando é exercitada até certo ponto sem esforço, é um sinal de talento inato. Para o escultor tudo se transforma em formas e desde muito cedo ele apanha a argila para dar-lhe forma. As representações de tais talentos, o que os move e estimula internamente, se torna logo figura, desenho, melodia ou poema.

γ) Finalmente, em terceiro lugar, na arte o *conteúdo*, em certo sentido, também é retirado do sensível e da natureza. Ou, em todo caso, mesmo quando o conteúdo também é de tipo espiritual, este apenas estará habilitado quando o espiritual, como nas relações humanas, for exposto na forma dos fenômenos exteriormente reais.

## 3. Finalidade da Arte

Perguntamos, pois, qual o interesse, a *finalidade* que o homem se propõe na produção de tal conteúdo na Forma de obras de arte. Este foi o terceiro ponto de vista que estabelecemos com relação à obra de arte, cuja discussão pormenorizada nos conduzirá finalmente ao verdadeiro conceito da própria arte.

Se neste contexto lançarmos um olhar sobre a consciência comum, sua concepção mais corriqueira que nos pode ocorrer é a que se refere ao

a) princípio da *imitação da natureza*.<sup>[65]</sup> Segundo esta opinião, a imitação enquanto habilidade de reproduzir fielmente as configurações naturais, tal como existem, deve constituir a finalidade essencial da arte e o sucesso desta representação [*Darstellung*] correspondente à natureza deve proporcionar a satisfação plena.

α) Nesta determinação se encontra inicialmente apenas a finalidade inteiramente formal: que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está. Esta repetição, porém, pode ser imediatamente vista como um αα) esforço *supérfluo*, pois já temos diante de nós o que as pinturas, encenações teatrais e assim por diante expõem imitando, a saber, animais, cenas naturais e acontecimentos humanos que têm lugar em nossos jardins, na própria casa ou no círculo mais estreito ou mais amplo de nossas relações. E, mais precisamente, este esforço *supérfluo* pode até ser considerado como um jogo presunçoso que ββ) fica aquém da natureza. Pois, a arte é limitada em seus meios de exposição e pode produzir apenas ilusões unilaterais, como por exemplo, só pode produzir a aparência da efetividade para *um* sentido e, quando se restringe à finalidade formal da *mera imitação*, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral. É notório que os turcos, enquanto maometanos, não toleram pinturas, reproduções da figura humana e assim por diante. Quando James Bruce<sup>14</sup>, em sua viagem à Abissínia, mostrou pinturas de peixes a um turco, deixou-o imediatamente perplexo, mas logo em seguida recebeu a resposta: “Se este peixe no dia do Juízo final se levantar contra você e disser que ganhou um corpo, mas não uma alma viva, como você vai se justificar perante esta acusação?”. Na *Suna*<sup>15</sup> lê-se que também o profeta já havia dito para as duas mulheres Ommi [66] Habiba e Ommi Selma que lhe contaram acerca de imagens em igrejas etíopes: “Estas imagens vão acusar seu criador no dia do Juízo”. – De fato, há igualmente exemplos de reprodução perfeitamente ilusória. As uvas pintadas por Zêuxis<sup>16</sup> foram consideradas, desde antigamente, como triunfo da arte

14. James Bruce (1730-1794), explorador inglês.

15. Preceitos religiosos dos sunitas.

16. Esta anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 36 (N. da T.).

e, ao mesmo tempo, como triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Poderíamos acrescentar a este exemplo antigo outro mais recente, o de Büttner<sup>17</sup>, sobre o macaco que roeu um besouro retratado em *Divertimentos com Insetos* [1741 e ss.] de Rösel<sup>18</sup> que, apesar de ter deste modo estragado o mais belo exemplar da obra valiosa, foi imediatamente perdoado por seu dono, pois forneceu uma prova da exatidão da reprodução. Com esses e outros exemplos devemos, entretanto, ao menos perceber que, em vez de louvar obras de arte porque enganaram *inclusive* pombas e macacos, justamente devem apenas ser censurados aqueles que pensam elevar a obra de arte quando lhe predizem como fim último e supremo um efeito tão mesquinho. No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante. – γγ) Diante de tal fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer no artifício [*Kunststück*], de produzir algo semelhante à natureza. E certamente o homem pode se alegrar de também produzir o que já existe por meio de seu próprio trabalho, habilidade e persistência. No entanto, quanto mais a reprodução for parecida com o modelo natural tão mais rapidamente esta alegria e admiração também se tornarão por si mesmas geladas e frias ou se transformarão em [67] tédio e antipatia. Já se falou com espírito sobre retratos que se parecem tanto com o retratado que chegam a ser repugnantes. Kant cita um outro exemplo<sup>19</sup> em relação a este prazer no imitado enquanto tal, a saber, que logo estamos fartos com uma pessoa que sabe imitar perfeitamente o canto do rouxinol – e há quem realmente o faça –, e tão logo descobrimos que o autor é uma pessoa, imediatamente ficamos enfasiados com tal canto. Reconhecemos nisso nada mais do que um artifício [*Kunststück*], que não é produção livre da natureza nem uma obra de arte [*Kunstwerk*]; pois esperamos da livre força produtiva do homem algo ainda bem diferente de tal música, a qual nos interessa apenas quando sem nenhuma intenção, como o canto do rouxinol, é semelhante ao tom da sensação [*Empfindung*] humana e brota de uma vida [*Lebendigkeit*] peculiar. Em geral, essa alegria decorrente da habilidade de imitar não pode deixar de ser sempre limitada e convém mais ao homem alegrar-se com aquilo que produz

17. Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural.

18. August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759), zoólogo e pintor.

19. No final do § 42 “Sobre o interesse intelectual no belo” da *Crítica do Juízo*. Note-se, entretanto, que Kant cita este exemplo para afirmar a superioridade do belo natural sobre a tentativa de sua mera reprodução, ao passo que para Hegel o acento está colocado na questão da inferioridade da mera imitação em relação à natureza enquanto tal. O alvo de Kant é, neste momento da *Crítica do Juízo*, a superioridade do belo natural, ao passo que para Hegel o é apenas a inferioridade da mera imitação da natureza (N. da T.).

a partir de si mesmo. Neste sentido, a descoberta de qualquer obra técnica insignificante tem valor mais alto e o homem pode orgulhar-se mais de ter descoberto o martelo, o prego e assim por diante do que produzir artifícios por meio da imitação. Pois a esta competição abstratamente imitativa devemos comparar o artifício de alguém que, sem errar, aprendeu a lançar ervilhas por um pequeno orifício. Tal homem se apresentou com esta habilidade para Alexandre e este o presenteou com um alqueire de ervilhas como recompensa por esta arte inútil e sem Conteúdo.

β) Além disso, na medida em que o princípio da imitação é totalmente formal, quando transformado em finalidade desaparece o próprio *belo objetivo*. Pois não se trata mais de saber como se constitui o *que* deve ser imitado, mas somente de que seja imitado *corretamente*. O objeto e o conteúdo do belo são vistos como completamente indiferentes. Se falamos da diferença entre o belo e o feio em animais, pessoas, [68] locais e caracteres, essa diferença para aquele princípio permanece como algo que não pertence propriamente à arte, para a qual resta apenas a imitação abstrata. Assim, no que diz respeito à escolha dos objetos e sua diferença entre beleza e feiúra junto à mencionada deficiência de um critério para as Formas infinitas da natureza, a última palavra só pode ser dada pelo *gosto subjetivo*, que não se submete a regras nem pode ser discutido. Com efeito, se na escolha dos objetos a serem expostos partimos do que *os homens* acham belo ou feio e por isso digno de ser imitado pela arte, se partimos de seu gosto, permanecem abertos todos os âmbitos de objetos da natureza, sendo que os apaixonados por cada um deles não os abandonarão facilmente. Assim, se entre os homens acontece que nem todo marido acha sua mulher bela, todo noivo julga bela a sua noiva – e até mesmo exclusivamente bela; e é uma sorte para as duas partes que o gosto subjetivo não tenha nenhuma regra rigorosa para esta beleza. Se deixarmos os indivíduos singulares e seu gosto contingente completamente de lado e observarmos o gosto das *nações*, veremos que também este é da maior heterogeneidade e oposição. Quantas vezes já não ouvimos falar que uma beleza européia irá desagradar um chinês ou mesmo um hotentote, dado que o chinês possui um conceito de beleza totalmente diferente daquele do negro e que o conceito deste é, por sua vez, diferente do conceito europeu de beleza e assim por diante? Aliás, se observarmos [*betrachten*] as obras de arte daqueles povos não europeus, suas imagens de deuses, por exemplo, que nasceram de sua fantasia como veneráveis e sublimes, podem aparecer para nós como os mais monstruosos ídolos e sua música pode soar aos nossos ouvidos como a mais horrível, do mesmo modo que eles poderão achar nossas esculturas, pinturas e músicas insignificantes ou feias.

[69] γ) Mas, se fizermos abstração de um princípio objetivo para a arte, se o belo deve continuar repousando sobre o gosto subjetivo e particular, perceberemos,

ainda assim, por parte da própria arte, que a imitação da natureza, mesmo que pareça ser um princípio universal e, na verdade, um princípio defendido por grande autoridade, pelo menos nesta Forma geral e inteiramente abstrata não pode ser aceita. Se atentarmos, pois, para as diferentes artes, imediatamente admitiremos que, embora a *pintura* e a *escultura* exponham objetos que sejam semelhantes aos naturais ou extraiam seu tipo essencialmente da natureza, em contrapartida, nem as obras da *arquitetura*, que também faz parte das artes *belas*, e muito menos as da poesia, na medida em que estas não se limitam à mera descrição, podem ser chamadas de imitações da natureza. E se quiséssemos manter a validade deste ponto de vista para os últimos exemplos seríamos forçados a fazer grandes rodeios, pois precisaríamos condicionar o enunciado de várias maneiras e pelo menos reduzir a assim chamada verdade à verossimilhança. No entanto, com a verossimilhança surgiria novamente uma grande dificuldade na determinação do que é e do que não é verossimilhante e, além disso, não iríamos querer e nem seríamos capazes de excluir da poesia as invenções totalmente arbitrárias e completamente fantásticas.

Portanto, a finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz *artifícios* [*Kunststücke*] técnicos, mas não *obras* de arte [*Kunstwerke*]. Um momento essencial na obra de arte reside decerto no fato de ter como fundamento a configuração natural, dado que suas manifestações [*darstellt*] tem a Forma do fenômeno exterior e, assim, também ao mesmo tempo natural. Para a pintura, por exemplo, um estudo importante consiste em conhecer detalhadamente e imitar as cores em suas mútuas relações, os efeitos de luz, reflexos e assim por diante, como também as Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] dos [70] objetos até em suas mínimas nuances. A este respeito também se restabeleceu, pois, principalmente em época recente, o princípio da imitação da natureza e da naturalidade em geral, a fim de reconduzir a arte da fraqueza e nebulosidade na qual tinha decaído para o vigor e certeza da natureza ou, por outro lado, a fim de que se recorresse à consequência em si mesma firme, regular e imediata da natureza contra o que é convencional e feito apenas arbitrariamente, isto é, tanto falta de arte [*Kunstlose*] quanto de natureza [*Naturlose*] e que levou a arte a se perder. Embora segundo certo ponto de vista este esforço seja correto, a exigência de naturalidade enquanto tal não é, porém, o substancial e primordial que fundamenta a arte; portanto, mesmo que o aparecer exterior em sua naturalidade constitua uma determinação essencial, a naturalidade existente não é a *regra* da arte e nem a mera imitação dos fenômenos exteriores enquanto exteriores não é a *finalidade* da arte.

b) Conseqüentemente, pergunta-se: qual é afinal o *conteúdo* da arte e por que este conteúdo deve ser representado [*darzustellen*]? A este respeito surge em nossa

consciência a opinião comum que afirma como tarefa e finalidade da arte trazer ao nosso sentido, ao nosso sentimento e entusiasmo tudo o que possui um lugar no espírito humano. A arte deve efetivar em nós aquele conhecido enunciado: “*Nihil humani a me alienum puto*”<sup>20</sup>. – Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões [*Gefühlen*], as inclinações e paixões adormecidas de *todo tipo*; *pre-encher* o coração; permitir que os homens possam sentir – desenvolvido ou não – tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; oferecer para o prazer dos sentimentos [*Gefühle*] e da intuição o que o espírito possui de essencial e de superior em seu pensamento e na Idéia,[71] a saber, a magnificência do nobre, do eterno e do verdadeiro; igualmente, tornar apreensível o infortúnio e a miséria, o mal e o crime; ensinar a conhecer intimamente tudo o que é horrível e horripilante assim como o que é prazeroso e beato; e por fim, deixar a fantasia livre no jogo ocioso da imaginação assim como deixar as intuições e sentimentos sensivelmente excitantes se regalarem num encanto sedutor. A arte deve, por um lado, agarrar esta riqueza onipresente do conteúdo para completar a experiência natural de nossa existência exterior; por outro lado, deve excitar aquelas paixões em geral para que as experiências da vida não nos deixem insensíveis e então possamos alcançar a predisposição para todos os fenômenos. Mas tal excitação neste âmbito não se dá pela própria experiência efetiva, e sim apenas por sua aparência, uma vez que a arte coloca ilusoriamente suas produções no lugar da efetividade. A possibilidade desta ilusão por meio da aparência da arte reside na necessidade de toda efetividade no homem passar pelo *medium* da intuição e da representação, sendo que apenas por meio deste *medium* penetra no ânimo e na vontade. Aqui, pois, é indiferente se a efetividade exterior imediata recorre a ele ou se isso ocorre por meio de um outro caminho, a saber, mediante imagens, sinais e representações, que possuem em si mesmos o conteúdo da efetividade e o representam [*darstellen*]. O ser humano pode representar coisas que não são efetivas como se o fossem. Se uma situação, uma relação e qualquer conteúdo da vida em geral são trazidos a nós pela efetividade exterior ou apenas pela aparência dela: para o nosso ânimo é indiferente, a fim de nos afligir e alegrar, nos comover e abalar segundo a essência de tal Conteúdo assim como fazer com que nos atravessem os

20. Em latim no original. A expressão completa de Terêncio, *Heautontimoroumenos*, I 1, 77 é: “*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*”. Na tradução de Walter de Medeiros (“O homem que se puniu a si mesmo”, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993): “Sou um homem: e nada do que é humano eu considero alheio à minha natureza” (N. da T.).

## INTRODUÇÃO

sentimentos [*Gefühle*] e as paixões de ódio, de cólera, de compaixão, de angústia, de temor, de amor, de atenção e de [72] admiração, de honra e de glória.

Este despertar de todos os sentimentos em nós, a passagem de nosso ânimo por todos os conteúdos da vida e a efetivação de todos estes movimentos interiores por meio de uma presença exterior apenas ilusória é o que principalmente se considera neste contexto como o poder peculiar e característico da arte.

Mas, na medida em que a arte deve possuir a determinação de por este modo gravar coisas boas e ruins no ânimo e na representação, fortificar para o que é mais nobre e dissuadir os sentimentos [*Gefühlen*] de prazer os mais sensíveis e egoístas, estabeleceu-se para ela apenas uma tarefa totalmente formal e, na ausência de uma finalidade por si sólida, ela apenas fornece a Forma vazia para todo tipo possível de conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*].

c) Com efeito, a arte também possui este lado formal de poder colocar diante da intuição e dos sentimentos todas as matérias possíveis e adorná-las, assim como o pensamento racional [*räsonierende Gedanke*] é capaz de trabalhar igualmente todos os objetos e modos de ação possíveis e provê-los com fundamentos e justificações. Frente a esta multiplicidade do conteúdo, porém, impõe-se imediatamente a observação de que os diferentes sentimentos e representações que a arte precisa estimular e consolidar, se entrecruzam, se contradizem e se suprimem [*aufheben*] mutuamente. Deste ponto de vista, inclusive, quanto mais a arte estimula sentimentos opostos, mais ela é apenas a ampliação da contradição existente entre os sentimentos [*Gefühle*] e as paixões, fazendo com que cambaleemos baquicamente de um lado para o outro; ou leva igualmente à sofística e ao ceticismo, como o raciocinar [*Räsonnement*]. Por isso, esta multiplicidade da própria matéria nos obriga a não nos atermos a uma determinação tão formal, na medida em que a racionalidade que penetra nesta diversidade heterogênea estabelece a exigência de ver sair destes elementos contraditórios ainda uma finalidade superior, em si mesma mais universal [73] e que possa ser por ela alcançada. Também à vida dos homens em sociedade e ao Estado atribui-se o fim último de desenvolver e levar à manifestação *todas* as capacidades humanas e *todas* as forças individuais em *todos* os sentidos e direções. Mas contra um parecer tão formal surge logo a questão de saber em qual *unidade* estas formações diversas devem se reunir, que *objetivo único* devem possuir como seu conceito fundamental e finalidade última. Assim como no conceito de Estado também no conceito de arte surge a necessidade tanto de uma finalidade *comum* às partes singulares quanto de uma finalidade *substancial* superior.

Enquanto tal finalidade substancial, surge à reflexão inicialmente a consideração de que a arte tem como capacidade e vocação suavizar a selvageria dos apetites.

α) No que se refere a este primeiro parecer, deve apenas ser averiguado em qual lado peculiar da arte reside a possibilidade de superar a brutalidade, domar e formar os impulsos, as inclinações e paixões. A brutalidade em geral encontra seu fundamento num egoísmo direto dos impulsos, os quais buscam expressa e exclusivamente apenas a satisfação de seus apetites. O apetite é tão mais brutal e imperioso quanto mais particular e limitado for, pois assim apodera-se de *todo o homem*, de tal modo que o homem não possui mais o poder de, enquanto ser universal, ser para si e se separar desta determinação. E quando neste caso o homem também afirma: “A paixão é mais forte do que eu”, o eu abstrato está, na verdade, para a consciência, separado da paixão particular, mas isso apenas de modo formal, já que com esta separação apenas é dito que frente à violência da paixão o eu enquanto universalidade não entra, de fato, em consideração. A selvageria da paixão consiste, pois, na unidade do eu enquanto universalidade com o conteúdo limitado de seus apetites, de tal modo que o homem não possui mais nenhuma vontade fora desta paixão singular.[74] A arte já suaviza tal brutalidade e força indômita das paixões quando expõe para o homem o que ele sente e faz em tal estado. E mesmo que a arte se limitasse a apresentar para a intuição pinturas de paixões, que tivesse inclusive que adulá-la, nisso já residiria uma força de suavização, já que por meio disso o homem pelo menos tomaria consciência do que ele *é* imediatamente. Pois então o homem *considera* seus impulsos e inclinações, e enquanto antes eles o arrebatavam irrefletidamente, agora ele os vê como exteriores a si e, por estarem objetivamente à sua frente, já começa a se libertar deles. Por isso, freqüentemente pode acontecer que o artista, tomado pela dor, suavize e enfraqueça a intensidade de seu próprio sentimento ao expô-lo para si mesmo. E mesmo nas lágrimas já encontramos um consolo; o ser humano que de início está totalmente envolvido e concentrado na dor, consegue pelo menos manifestar de um modo imediato o que é apenas interior. No entanto, é um alívio maior expressar o interior em palavras, imagens, sons e formas. Por esta razão, era um bom e velho costume empregar carpideiras em casos de morte e enterros, para manifestar intuitivamente a dor. Também por meio de expressões de condolências é apresentado para o ser humano o conteúdo de seu infortúnio; ao discorrer sobre o infortúnio, o homem tem de refletir sobre ele, o que o alivia. E, assim, o choro e o desabafo são há muito tempo considerados como meios de nos libertarmos do peso opressor do desgosto ou, pelo menos, para aliviar o coração. A suavização da potência das paixões encontra, por conseguinte, seu fundamento universal no fato de o homem se livrar do aprisionamento imediato provocado por um sentimento e se tornar consciente dele como algo que lhe é exterior, com o qual ele apenas deve relacionar-se de um modo ideal. A arte nos liberta da potência da sensibilidade por meio de suas representações [*Darstellungen*] [75] dentro

## INTRODUÇÃO

da esfera sensível. Podemos, na verdade, tomar de diferentes maneiras a afirmação corrente segundo a qual o homem deve manter-se numa unidade imediata com a natureza; mas tal unidade em sua abstração é justamente brutalidade e selvageria, ao passo que a arte dissolve esta unidade para o ser humano, o levanta com mãos suaves para fora desta prisão da natureza. A ocupação com os objetos da arte permanece puramente teórica e com isso chama a atenção primeiramente para as representações [*Darstellungen*] artísticas em geral, e em seguida igualmente para o significado delas, para a comparação com outro conteúdo e para a abertura à universalidade da consideração e seus pontos de vista.

β) Disso se deduz de modo totalmente conseqüente a segunda determinação que se estabeleceu para a arte como sua finalidade essencial, a saber, a *purificação* das paixões, a instrução e o aperfeiçoamento *moral*. Pois 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.

αα) A perspectiva da purificação das paixões, na verdade, sofre da mesma deficiência encontrada anteriormente na suavização dos desejos, embora ressalte pelo menos mais vivamente a necessidade de uma medida para as representações [*Darstellungen*] artísticas, por meio da qual possa ser averiguada a dignidade ou não da arte. Esta medida é justamente a eficiência na separação do puro e do impuro nas paixões. Por isso, ela precisa de um conteúdo que seja capaz de manifestar esta força purificadora; e na medida em que a finalidade substancial da arte deve ser a produção de tal efeito, o conteúdo purificador deve tornar-se consciente segundo sua *universalidade e essencialidade*.

ββ) A partir deste último ponto de vista foi definido que a finalidade da arte [76] consiste na *instrução*. Por um lado, a peculiaridade da arte consiste em mover os sentimentos [*Gefühle*] e na satisfação que decorre deste mover, mesmo do temor, da compaixão, da comoção e abalo dolorosos – trata-se, portanto, da satisfação que reside no interesse satisfeito de sentimentos [*Gefühle*] e paixões e, conseqüentemente, do comprazimento, diversão e deleite que sentimos com objetos artísticos, com sua exposição e efeito. Por outro lado, esta finalidade deve encontrar sua medida mais alta apenas na instrução, na *fabula docet*<sup>21</sup> e, com isso, na utilidade que a obra de arte pode manifestar para o sujeito<sup>22</sup>. A este respeito a sentença de Horácio

*Et prodesse volunt et delectare poetae*<sup>23</sup>

21. Em latim no original: “a moral” (N. da T.).

22. “Sujeito” no sentido da “audiência” ou do “espectador” (N. da T.).

23. Em latim no original. A passagem se encontra em *Ars Poetica*, v. 333: “*aut prodesse volunt aut delectare poetae*” (os poetas querem ou ser úteis ou agradáveis).

contém de modo concentrado e em poucas palavras o que mais tarde foi executado e trivializado em grau infinito e se tornou a expressão mais superficial da arte em seu aspecto mais exterior. – No que se refere a tal instrução deve-se logo perguntar se ela deve estar contida direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente na obra de arte. – Tratando-se de fato de uma finalidade universal e não contingente, este fim último, junto à espiritualidade essencial da arte, apenas pode ser ele mesmo espiritual e, na verdade, uma existência não contingente, mas em si e para si. Em relação à instrução, esta finalidade somente poderia consistir em tornar consciente por meio da obra de arte um Conteúdo espiritual e essencial em si e por si. Desta perspectiva podemos afirmar que quanto mais alto a arte se coloca tanto mais precisa acolher em si mesma tal conteúdo e buscar, apenas na essência deste conteúdo, a medida que permite avaliar se o que foi expresso é ou não adequado. Com efeito, a arte foi o primeiro *mestre* dos povos.

Mas se a finalidade da instrução deve ser tratada como finalidade, de tal modo que a natureza universal do Conteúdo exposto [77] deva surgir e ser explicitada diretamente por si como enunciado abstrato, reflexão prosaica e doutrina universal e não apenas estar contida indireta e implicitamente na configuração artística concreta, então a forma sensível e plástica, que justamente faz com que a obra de arte seja uma obra de *arte*, se torna por meio de tal separação apenas um acréscimo ocioso, um invólucro que, como *mero invólucro*, é apenas uma aparência, que foi expressamente estabelecida como mera aparência. E, assim, a própria natureza da obra de arte é deturpada. Pois a obra de arte deve tornar consciente um conteúdo não em sua universalidade enquanto tal, mas nesta universalidade pura e simplesmente individualizada, sensível e singular. Se a obra de arte não parte deste princípio, mas acentua a universalidade como finalidade de ensinamentos abstratos, então o elemento plástico e sensível é apenas um adorno exterior e supérfluo e a obra de arte é algo em si mesmo fracionado, onde a Forma e o conteúdo não aparecem mais como amalgamados um ao outro. A singularidade sensível e a universalidade espiritual tornaram-se com isso exteriores uma a outra. – Se além disso a finalidade da arte é limitada por esta utilidade *instrutiva*, o outro lado, a saber, o do comprazimento, do entretenimento e do deleite torna-se *inessencial* e deve apenas ter sua substância na utilidade do ensinamento, que ele acompanha. Isso implica, porém, que a arte não traz em si mesma sua determinação e finalidade última, mas que seu conceito reside em algo diferente, a quem ela serve como *meio*. A arte é neste caso apenas um dentre outros muitos meios que se mostram úteis e podem ser empregados para a finalidade da instrução. E assim chegamos ao limite em que a arte precisa deixar de ser arte, deixar de ser finalidade para si mesma, já que foi rebaixada a um mero jogo de entretenimento ou a um mero meio de instrução.

## INTRODUÇÃO

γ) Esta linha limítrofe se apresenta ainda mais nitidamente quando, por sua vez, perguntamos por um objetivo e finalidade superiores,<sup>[78]</sup> em vista dos quais as paixões devem ser purificadas e os homens instruídos. Em tempos recentes esse objetivo freqüentemente foi apresentado como aperfeiçoamento *moral* e foi estabelecido que arte teria como finalidade preparar as inclinações e impulsos para a perfeição *moral* e conduzir para este objetivo final. Esta concepção reúne instrução e purificação, pois a arte, por meio do conhecimento do bem verdadeiramente moral e, assim, por meio da instrução, deve ao mesmo tempo incitar à purificação e somente então deve realizar o aperfeiçoamento do ser humano enquanto sua utilidade e finalidade suprema.

Quanto à relação da arte com o aperfeiçoamento moral, podemos inicialmente afirmar o que já afirmamos sobre a finalidade da instrução. É fácil aceitar que em seu princípio a arte não pode ter como intenção a imoralidade e sua promoção. Contudo, há uma diferença entre ter como finalidade explícita da exposição a imoralidade e não ter como finalidade explícita da exposição o que é moral. De toda obra de arte autêntica podemos tirar uma boa moral, embora isso dependa de uma explicação e, desse modo, de *quem* extrai a moral. Assim, alguém pode defender descrições as mais contrárias à ética baseado no fato de que é preciso conhecer o mal e o pecado para que se possa agir moralmente. Em contrapartida, falou-se que a representação [*Darstellung*] de Maria Madalena, a bela pecadora que depois fez penitência, já levou muita gente ao pecado, já que a arte faz parecer belo praticar penitência, e para isso é preciso antes pecar. – Mas a doutrina do melhoramento moral, apresentada de modo conseqüente, não se contentará em também poder extrair uma moral da arte; pelo contrário, ela irá querer que a doutrina moral brilhe claramente como a finalidade substancial da obra de arte e, inclusive, querer expressamente apenas permitir que sejam expostos objetos, caracteres, ações e acontecimentos morais. Pois a arte pode escolher seus <sup>[79]</sup> objetos, ao contrário da historiografia ou das ciências, para as quais a matéria é dada.

Para que se possa, segundo esta perspectiva, julgar de modo fundamental o parecer da finalidade moral da arte, devemos sobretudo perguntar qual o ponto de vista particular da moral que é pretendido por este parecer. Observemos mais atentamente o ponto de vista da moral como hoje no melhor sentido da palavra podemos tomá-lo e logo veremos que seu conceito não coincide imediatamente com o que antes se denominava em geral de virtude, eticidade, honradez e assim por diante. Um homem eticamente virtuoso não é já por si mesmo *moral*. Pois à moral pertence a *reflexão* e a consciência determinada sobre o que é conforme ao dever e ao agir a partir desta tomada de consciência prévia. O dever mesmo é a lei da vontade que o homem estabelece livremente a partir de si, e ele deve decidir-se segun-

do este dever em vista do dever e de seu cumprimento, na medida em que somente faz o bem porque adquiriu a certeza de que isso é o bem. Mas esta lei, este dever que é escolhido e seguido como norma pelo dever a partir de uma certeza livre e consciência interior, é para si a universalidade abstrata da vontade, que possui sua contraposição direta na natureza, nos impulsos sensíveis, nos interesses egoístas, nas paixões e em tudo que, em resumo, se denomina ânimo e coração. Nesta contraposição, um lado é tratado de tal modo que *anula* [*aufhebt*] o outro, e dado que os dois estão presentes no sujeito como opostos, este possui a possibilidade de a partir de si decidir seguir um ou outro. Mas tal decisão e ação decorrente desta decisão somente serão morais segundo este ponto de vista quando, por um lado, emanarem da livre certeza do dever e, por outro lado, da vitória não apenas sobre a vontade particular, os impulsos naturais, as inclinações, as paixões e assim por diante, mas também sobre os sentimentos [*Gefühle*] nobres e |80| impulsos superiores. Pois a moderna concepção moral parte da firme contraposição da vontade em sua universalidade espiritual e em sua particularidade sensível natural e não consiste na mediação completa destes lados opostos, mas numa luta mútua de opostos que traz consigo a exigência de que os impulsos em sua disputa com o dever se afastem dele.

Esta contraposição não surge, pois, apenas para a consciência no âmbito limitado da ação moral, mas se distingue como uma cisão e oposição radicais do que é *em si e para si* e do que é realidade exterior e existência. Tomada de modo totalmente abstrato, trata-se da contraposição do universal, que é fixado para si contra o particular do mesmo modo como este, por seu lado, é fixado contra o universal; mais concretamente, ela aparece na natureza como contraposição da lei abstrata e da plenitude dos fenômenos singulares, para si também peculiares. No espírito ela se mostra no que é sensível e espiritual no homem, como a luta do espírito contra a carne; do dever pelo dever, da lei fria com o interesse particular, o ânimo caloroso, as inclinações e propensões sensíveis e o individual em geral; como a dura contraposição entre a liberdade interior e a necessidade da natureza exterior; além disso, como a contradição entre o conceito morto, em si mesmo vazio, e a vitalidade completa e concreta, entre a teoria, o pensamento subjetivo e a existência objetiva e a experiência.

Estas são contraposições que não foram inventadas pela argúcia da reflexão ou pelo parecer escolar da filosofia, mas desde antigamente ocuparam e inquietaram de forma variada a consciência humana, mesmo que tenham sido apenas apresentadas de modo mais claro pela formação recente e tenham sido por ela elevadas ao topo da mais dura contradição. A formação espiritual, o entendimento moderno produz no homem esta contraposição que o torna anfíbio, |81| pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem, de tal sorte que a consciência, nesta contradição, também se dirige para lá e para cá e, jogada de um lado para o outro, é incapaz

## INTRODUÇÃO

de satisfazer-se por si tanto num quanto noutra lado. Pois, por um lado, vemos o homem aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais e paixões; por outro lado, ele se ergue para as idéias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo de sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o espírito reivindica seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e violência que dela experimentou. Mas mediante esta discrepância entre a vida e a consciência apresenta-se para a formação moderna e seu entendimento a exigência de que tal contradição se solucione. O entendimento, contudo, não consegue separar-se da solidez das contraposições; a solução para a consciência permanece, por isso, num mero *dever* [*Sollen*] e o presente e a efetividade se movimentam apenas na inquieta oscilação entre duas alternativas, na busca de uma reconciliação sem encontrá-la. Surge então a questão se tal contraposição, penetrante e universal, que não consegue ultrapassar o mero dever [*Sollen*] e o postulado da solução, é o verdadeiro em si e para si e o supremo fim último em geral. Se a formação universal incorreu em tal contradição, torna-se tarefa da filosofia superar estas contraposições, isto é, mostrar que nem um em sua abstração nem outro em idêntica unilateralidade possuem a verdade, mas ambos se solucionam por si; a verdade está apenas na reconciliação e mediação de ambos e esta mediação não é uma mera exigência,<sup>[82]</sup> mas o que em si e para si está realizado [*Vollbrachte*] e o que constantemente se realiza [*Vollbringende*]. Este conhecimento coincide imediatamente com a crença e volição espontâneos, que justamente tem constantemente esta contraposição solucionada na representação e a estabelecem e realizam para si como finalidade na ação. A filosofia apenas fornece o conhecimento pensante da essência da contraposição, na medida em que mostra que a verdade é apenas sua solução e, na verdade, não no sentido de que a contraposição e seus lados *não* estão na reconciliação, mas que estão nela.

Na medida em que o derradeiro fim último, o aperfeiçoamento moral, apontou para um ponto de vista superior, necessitamos também reclamá-lo para a arte. Por meio disso, suprime-se imediatamente a falsa posição da qual já falamos, de que a arte, como meio para fins morais e fins morais últimos do mundo em geral, deve servir pela instrução e pelo aperfeiçoamento e ter, assim, seus fins substanciais não em si mesma, mas num outro elemento. Se mesmo assim ainda continuamos falando de um fim último, devemos afastar da questão de uma finalidade a concepção equivocada que insiste na significação acessória por uma utilidade. O equívoco reside aqui no fato de a obra de arte ter de, desse modo, se referir à outra

coisa, que se estabelece para a consciência como o essencial e o que tem de ser [*Seinsollende*], de tal modo que a obra de arte somente tem validade como um instrumento útil para a realização deste fim, válido de modo autônomo por si mesmo e exterior ao âmbito artístico. Contra isso deve ser afirmado que a obra de arte deve revelar a *verdade* na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas. Pois outros fins como a instrução, a purificação, o aperfeiçoamento, a aquisição de dinheiro e a aspiração à fama e à honra não interessam à obra de arte enquanto tal e não determinam seu conceito.

### |83| DEDUÇÃO HISTÓRICA DO VERDADEIRO CONCEITO DA ARTE

Devemos apreender o conceito da arte em sua necessidade interna a partir do ponto de vista em que cessa a consideração reflexiva, uma vez que a atenção e o conhecimento verdadeiros da arte também partiram historicamente desta ótica. Pois aquela contraposição mencionada anteriormente impôs-se não apenas no seio da formação da reflexão em geral, mas igualmente na filosofia enquanto tal, e somente depois que esta soube superar de modo fundamental esta oposição, ela atingiu seu autêntico conceito como também o conceito da natureza e da arte.

Deste modo, este ponto de vista significa o reavivamento da filosofia em geral, como também da ciência da arte. Aliás, tanto a estética como ciência devem seu verdadeiro nascimento a este reavivamento assim como a arte sua alta estima.

Por isso, gostaria de mencionar brevemente a história desta passagem que tenho em mente, seja por causa do aspecto histórico, seja para melhor indicar os pontos de vista; já que são eles que interessam e é sobre o fundamento deles que gostaríamos de construir nossa obra. Este fundamento, segundo sua determinação mais geral, se encontra no fato de que o belo artístico foi reconhecido 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 ânimo subjetivos.

#### 1. A Filosofia Kantiana

Já a filosofia *kantiana* não apenas sentiu este ponto de unificação em sua necessidade, como também o reconheceu e o representou |84| de modo determinado. Foi Kant quem de fato transformou em fundamento a racionalidade que se refere a si, a liberdade e a autoconsciência que se encontra e se reconhece infinitamente

## INTRODUÇÃO

em si mesma, tanto para a inteligência quanto para a vontade. Este conhecimento do caráter absoluto da razão em si mesma, que nos tempos modernos provocou a virada da filosofia, este ponto de partida absoluto deve ser reconhecido e não deve ser refutado na filosofia kantiana, mesmo que se a tome como insatisfatória. Mas, na medida em que Kant novamente recaiu na firme contraposição do pensamento subjetivo e dos objetos objetivos [*objektiven Gegenständen*], da universalidade abstrata e da singularidade sensível da vontade, foi ele principalmente quem estimulou a contraposição anteriormente mencionada da moralidade, fazendo dela a questão suprema, pois, além disso, elevou o lado prático do espírito acima do teórico. Nesta firmeza da contraposição, reconhecida pelo pensamento do entendimento, não lhe restou outra saída a não ser proferir a unidade apenas na Forma de idéias subjetivas da razão, para as quais não podia ser demonstrada uma efetividade adequada, como também em postulados que devem ser deduzidos da razão prática, mas, segundo Kant, seu ser em-si [*Ansich*] não pode ser conhecido pelo pensamento e cuja realização prática permaneceu um mero dever [*Sollen*] sempre empurrado ao infinito. E assim Kant realmente representou a contradição reconciliada, mas não conseguiu desenvolver cientificamente sua essência verdadeira nem demonstrá-la como a única e verdadeira efetividade. Em seguida, Kant certamente continuou a questão na medida em que novamente encontrou a unidade exigida naquilo que denominou de *entendimento intuitivo*; mas também aqui ele ficou uma vez mais preso à contraposição entre o subjetivo e objetivo, de tal modo que ele indica a solução abstrata da contraposição entre o conceito e a realidade, a universalidade e a particularidade, o entendimento e a sensibilidade e, com isso, a Idéia; porém, novamente transformou esta solução e reconciliação em algo [85] *subjetivo* e não em algo em si e para si verdadeiro e efetivo. Neste contexto é instrutiva e notável sua *Crítica do Juízo*, onde trata do juízo estético e teleológico. Os belos objetos da natureza e da arte e os produtos da natureza conforme a fins, a partir dos quais Kant se aproxima do conceito do orgânico e do vivente, ele apenas examina por meio da reflexão que os julga subjetivamente. Na verdade, define o juízo em geral como “a faculdade de pensar o particular como contido no universal”, e denomina de *reflexionante* o juízo, “quando apenas lhe é dado o particular, para o qual deve encontrar o universal”<sup>24</sup>. Para tanto, o juízo necessita de uma lei, de um princípio que deve ser dado por ele mesmo; esta lei Kant estabelece como sendo a *conformidade a fins* [*Zweckmäßigkeit*]. No conceito de liberdade da razão prática o cumprimento da finalidade permanece preso a um mero dever [*Sollen*]; no juízo teleológico sobre o vivente, porém, Kant trata do organismo vivente de tal modo que o conceito, o universal, ainda contenha

24. “Introdução”, IV.

o particular e, como fim, determine o particular e o exterior, a constituição dos membros não a partir de fora, mas de dentro para fora, de tal modo que o particular corresponda por si mesmo à finalidade. Mediante tal juízo, contudo, não deve novamente ser conhecida a natureza objetiva do objeto, mas apenas ser expresso um modo de refletir subjetivo. De modo análogo Kant concebe o juízo *estético*, de tal modo que ele não provém do entendimento enquanto tal – enquanto faculdade de conceitos –, nem da intuição sensível e de sua multiplicidade variada, mas do livre jogo do entendimento e da imaginação. Nesta unanimidade das faculdades de conhecimento, o objeto é referido ao sujeito e seu sentimento [*Gefühl*] de prazer e de comprazimento.

[86] a) Mas este comprazimento deve ser primeiramente destituído de todo interesse, isto é, não deve possuir *nenhuma referência* à nossa *faculdade de desejar*. Quando temos um interesse, por exemplo, de curiosidade ou um interesse sensível para nossa necessidade sensível, um desejo de posse e de consumo, os objetos são importantes não por causa deles mesmos, mas em face de nossas necessidades. O existente tem então um valor somente diante de uma tal necessidade e a relação é de tal natureza que, por um lado há um objeto e por outro uma determinação distinta dele, mas para a qual referimos o objeto. Quando, por exemplo, consumo o objeto para dele me nutrir, este interesse somente reside em mim e permanece estranho ao próprio objeto. A relação com o belo, porém, segundo Kant, não é desta natureza. O juízo estético deixa o dado externo subsistir livremente por si e nasce de um prazer que aceita o objeto [*Objekt*] em vista dele mesmo, na medida em que concede ao objeto [*Gegenstande*] possuir sua finalidade em si mesmo. Como já foi visto anteriormente, esta é uma consideração importante.

b) Em segundo lugar, Kant diz que o belo deve ser aquilo que é representado sem conceito, isto é, sem categorias do entendimento, como objeto de um comprazimento *universal*. Para apreciar o belo há a necessidade de um espírito formado; o ser humano comum não possui nenhum juízo do belo, na medida em que tal juízo exige uma validade universal. Na verdade, o universal enquanto tal é primeiramente algo de abstrato; mas o em si e para si verdadeiro carrega em si mesmo a determinação e a exigência de também valer universalmente. Neste sentido, também o belo deve ser reconhecido universalmente, embora os meros conceitos do entendimento não sejam adequados para formular um juízo sobre ele. O bom e o justo, por exemplo, em ações isoladas são subsumidos sob conceitos universais e a ação é tida como boa quando consegue corresponder a estes conceitos. O belo, em contrapartida, sem esta relação, deve despertar imediatamente um [87] comprazimento universal. Isto não significa outra coisa a não ser que na observação [*Betrachtung*] do belo não tomamos consciência do conceito e da subsunção

que se opera sob esse conceito e não deixamos que aconteça a separação do objeto singular e do conceito universal, que no juízo sempre está presente.

c) Em terceiro lugar, o belo deve possuir a Forma da *conformidade a fins*, na medida em que esta conformidade a fins é percebida no objeto sem a representação de uma finalidade. Com isso, no fundo, se repetiu novamente o que foi discutido anteriormente. Qualquer produto natural como, por exemplo, uma planta, um animal, está organizado conforme a fins e nesta conformidade está imediatamente presente para nós, de tal modo que não possuímos nenhuma representação da finalidade por si separada e distinta da realidade atual desse produto. É neste sentido também que o belo deve aparecer conforme a fins. Os fins e os meios permanecem exteriores uns aos outros na conformidade a fins finita, na medida em que a finalidade não está em nenhuma relação essencial e interior com o material de sua execução. Neste caso, a representação da finalidade se distingue por si do objeto, no qual aparece realizada. O belo, em contrapartida, existe em si mesmo conforme a fins, sem que o meio e a finalidade se mostrem como lados distintos e separados. A finalidade dos membros, por exemplo, do organismo é a vitalidade que existe efetivamente nos próprios membros; ao serem separados, deixam de ser membros. De fato, no vivente a finalidade e a estrutura material estão tão imediatamente unidas, que a existência apenas é quando sua finalidade nela habita. Sob este aspecto, o belo não deve trazer em si a conformidade a fins como uma Forma exterior, mas a correspondência conforme a fins do interior e do exterior deve constituir a natureza imanente do objeto belo.

d) Por fim, em quarto lugar, a consideração kantiana afirma o belo de tal modo que ele deve ser reconhecido sem conceito como objeto de um comprazimento *necessário*.<sup>[88]</sup> Necessidade é uma categoria abstrata e indica uma relação interna essencial envolvendo dois lados; quando uma coisa é e porque uma coisa é, a outra também é. Uma coisa contém em sua determinação imediatamente a outra, como a causa, por exemplo, não tem sentido sem o efeito. O belo possui em si mesmo tal necessidade do comprazimento sem relação alguma com conceitos, isto é, com as categorias do entendimento. Assim, por exemplo, a regularidade feita segundo um conceito do entendimento nos agrada, embora para ser agradável Kant exija mais do que a unidade e igualdade de tal conceito do entendimento.

Em todos estes enunciados kantianos encontramos, pois, uma inseparabilidade daquilo que em nossa consciência sempre era pressuposto como separado. Esta separação encontra-se superada no belo, na medida em que a universalidade e a particularidade, finalidade e meio, conceito e objeto se interpenetram completamente. Assim, Kant também vê o belo *artístico* como uma concordância, na qual o próprio particular é adequado ao conceito. O particular enquanto tal é de início

contingente em relação a outros particulares e ao universal; e justamente esta contingência na obra de arte – ou seja, o sentido [*Sinn*], o sentimento [*Gefühl*], o ânimo e a inclinação – não apenas é *subsumida* por categorias universais do entendimento e *dominada* pelo conceito de liberdade em sua abstração universal, mas se encontra de tal modo unida ao universal que se mostra a ele adequada internamente e em si e para si. Desse modo, o pensamento toma corpo no belo artístico e a matéria não é determinada externamente por ele, mas existe livre por si mesma, na medida em que o natural, o sensível, o ânimo e assim por diante possuem em si mesmos medida, finalidade e concordância e a intuição e o sentimento são igualmente elevados à universalidade espiritual, enquanto que o pensamento não só renuncia à sua hostilidade com a natureza, mas nela se asserena e o sentimento, o prazer e o fruir são legitimados e santificados; de tal modo que natureza e liberdade, sensibilidade e conceito encontram seu direito e satisfação em *um só termo*. Mas também esta [89] reconciliação aparentemente completa deve ser enfim apenas subjetiva no que diz respeito ao julgamento e à produção, e não ser propriamente o que é em si e para si verdadeiro e efetivo.

Estes são os principais resultados da crítica kantiana, na medida em que ela nos pode aqui interessar. A crítica kantiana constitui o ponto de partida para a verdadeira apreensão [*Begreifen*] do belo artístico, apreensão que, todavia, somente se pôde fazer valer, por meio da superação das deficiências kantianas, como a apreensão superior da verdadeira unidade da necessidade e da liberdade, do particular e do universal, do sensível e do racional.

## 2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Devemos, pois, admitir que o sentido artístico de um espírito profundo e ao mesmo tempo filosófico antes mesmo que a filosofia enquanto tal o reconhecesse já exigiu e expressou a totalidade e a reconciliação, opondo-se àquela infinitude abstrata do pensamento, àquele dever pelo dever e àquele entendimento desfigurado – o qual concebe a natureza e a efetividade, o sentido [*Sinn*] e o sentimento somente como um *limite*, como algo pura e simplesmente hostil. Devemos a *Schiller* o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação como o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente. Pois Schiller em suas observações [*Betrachtungen*] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo. Percebe-se igual-

## INTRODUÇÃO

mente que em certo período de sua obra ele se ocupou com o pensamento – aliás, mais do que era salutar para a beleza despreocupada da obra de arte.[90] Em muitos de seus poemas percebe-se o propósito de reflexões abstratas e mesmo o interesse por conceitos filosóficos. Por causa disso, fez-se a ele uma objeção, sobretudo para criticá-lo e preteri-lo perante a objetividade e desenvoltura sempre constantes – não obscurecidas pelo conceito – próprias de Goethe. Neste contexto, porém, Schiller enquanto poeta apenas pagou o tributo à sua época e isso de um modo que apenas honrou esta alma sublime e ânimo profundo e para o proveito da ciência e do conhecimento. – Na mesma época, por um impulso científico idêntico, Goethe também se subtraiu de sua esfera própria, a arte poética. Mas, enquanto Schiller mergulhava na consideração da profundidade interior do *espírito*, Goethe conduziu o que tinha de mais próprio para o aspecto *natural* da arte, para a natureza exterior, os organismos vegetais e animais, os cristais, a formação das nuvens e as cores. Nesta pesquisa científica Goethe contribuiu com seu grande tato, descartando deste âmbito a mera consideração do entendimento e seu erro, ao passo que, por outro lado, Schiller soube fazer valer a Idéia da livre totalidade da beleza contra a consideração que o entendimento fazia da volição e do pensamento. Este conhecimento da natureza da arte se encontra em uma série de produções schillerianas, principalmente nas *Cartas sobre a Educação Estética*<sup>25</sup>. Nesta obra, Schiller parte do ponto principal de que cada homem individual possui em si mesmo a disposição para um homem ideal. Este verdadeiro homem é representado pelo Estado, que é a Forma objetiva, universal e ao mesmo tempo canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos particulares ambiciona concentrar-se e unir-se numa unidade. Pode-se conceber de duas maneiras o encontro do homem no tempo com o homem na Idéia: por um lado, no modo como o Estado enquanto gênero do que é ético,[91] jurídico e inteligente suprime [*aufhebt*] a individualidade; por outro lado, no fato de o indivíduo se elevar ao gênero e o homem do tempo se enobrecer pelo homem da Idéia. A razão reclama a unidade enquanto tal, o que é conforme ao gênero, enquanto que a natureza reclama a multiplicidade e a individualidade, e as duas legislações recorrem igualmente ao homem. A educação estética deve, no conflito destes lados opostos, justamente efetivar a exigência de sua mediação e reconciliação, pois, segundo Schiller, ela tende a formar a inclinação, a sensibilidade, o impulso e o ânimo de tal modo que se tornem em si mesmos racionais e que então a razão, a liberdade e a espiritualidade saiam de sua abstração, se unam com o lado natural em si mesmo racional e nele mantenham carne e sangue. O belo é, portanto, determinado como a

25. O título completo desta obra de Schiller é *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*Sobre a Educação Estética do Homem, em uma Série de Cartas*), do ano de 1795 (N. da T.).

expressão da formação unificadora [*Ineinsbildung*] do racional e do sensível e esta formação unificadora é determinada como o efetivamente verdadeiro. De modo geral, esta opinião de Schiller já pode ser encontrada em *Sobre a Graça e a Dignidade*<sup>26</sup> e em seus poemas, quando faz do elogio das mulheres seu objeto, em cujo caráter reconhece e ressalta a união, por si já existente, do espiritual e do natural.

Esta *unidade* do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, que Schiller concebeu cientificamente como princípio e essência da arte e se esforçou ininterruptamente para chamar à vida efetiva por meio da arte e da educação estética, foi então transformada, *enquanto a Idéia mesma*, em princípio do conhecimento e da existência e a Idéia foi identificada como a única verdade e efetividade. Por causa disso, a ciência alcançou por meio de *Schelling* seu ponto de vista absoluto; e se antes a arte já começara a reivindicar sua natureza e dignidade peculiares, na relação com os supremos interesses da humanidade, agora foi também encontrado o seu *conceito* e sua posição científica e ela foi acolhida em sua determinação superior e verdadeira, mesmo se, em certo sentido, ainda de um modo equívoco (o que não é o caso [92] de discutir aqui). Aliás, anteriormente *Winckelmann* já ficara de tal modo entusiasmado com a intuição dos ideais dos antigos que encontrou neles um novo sentido para a consideração da arte, arrancando-a do ponto de vista de fins comuns e da mera imitação da natureza, e exigindo veementemente que se encontrasse nas obras de arte e na história da arte a Idéia da arte. Pois *Winckelmann* deve ser visto como um daqueles que no campo da arte soube descobrir um novo órgão para o espírito e também modos de consideração totalmente novos. Entretanto, no campo da teoria e do conhecimento científico da arte seu ponto de vista teve pouca influência.

Na vizinhança do reavivamento da Idéia filosófica (para mencionar brevemente no curso do desenvolvimento ulterior) *August Wilhelm e Friedrich von Schlegel*, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da Idéia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente *críticas*. Pois nenhum dos dois pode reivindicar a vocação do pensamento especulativo. Mas, com seu talento crítico, eles se situaram próximos ao ponto de vista da Idéia e, com grande fecundidade e ousadia na renovação, ainda que com ingredientes filosóficos escassos, se voltaram contra os pontos de vista até então vigentes, numa polêmica cheia de espírito e, assim, introduziram em diversos ramos da arte um novo parâmetro de julgamento e pontos de vista que se situavam acima dos que eram atacados. Pelo fato, entretanto, de suas críticas não serem acompanhadas por um conhecimento filosófico fundamental de

26. *Über Anmut und Würde* (1793) (N. da T.).

## INTRODUÇÃO

seu parâmetro, este se manteve numa certa indeterminação e hesitação, de modo que ora faziam muito ora pouco. Mesmo que se possa considerar um ganho de sua parte o de terem novamente com amor salientado e elevado as coisas antigas que eram desprezadas pela época, como a pintura mais antiga dos italianos e dos holandeses,<sup>[93]</sup> os Nibelungos e assim por diante e de terem procurado conhecer e ensinar com afincos coisas menos conhecidas, como a poesia e mitologia indianas, eles, porém, davam a tais épocas um valor excessivamente alto; e logo eles mesmos incorriam no erro de admirar coisas medíocres como, por exemplo, as comédias de Holberg<sup>27</sup>, e em atribuir uma dignidade universal às coisas apenas relativamente dotadas de valor ou mesmo, de modo ousado, se mostravam entusiasmados por uma direção equívoca ou por pontos de vista subordinados como se fossem os mais importantes.

### 3. A Ironia

A partir desta direção, e especialmente do modo de pensar e das doutrinas de Friedrich von Schlegel, desenvolveu-se em seguida sob diversas configurações a chamada *ironia*. A ironia encontrou seu profundo fundamento, segundo um de seus aspectos, na filosofia de *Fichte*, na medida em que os princípios dessa filosofia foram aplicados à arte. Tanto Friedrich von Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano; este para ultrapassá-lo completamente e o primeiro para dele se libertar ao tratá-lo de um modo peculiar. No que se refere à dependência mais próxima de enunciados fichteanos com esta direção precisa da ironia, devemos neste contexto somente ressaltar o seguinte ponto: Fichte estabelece o eu e, na verdade, o eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento. Em segundo lugar, esse eu é por causa disso em si mesmo completamente simples; por um lado, nele são negados toda particularidade, determinação e conteúdo – pois todas as coisas sucumbem nesta liberdade e unidade abstrata –; por outro lado, todo conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e reconhecido pelo eu. O que é, somente é através de mim, e o que é através de mim posso do mesmo modo aniquilar novamente.

Se, porém, ficamos presos a estas formas totalmente vazias que têm <sup>[94]</sup> sua origem no caráter absoluto do eu abstrato, nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu. E então o eu também pode permanecer senhor e mestre de tudo o que existe e nada

27. Ludwig Freiherr von Holberg (1684-1754), escritor dinamarquês, elogiado por A. Schlegel, que o comparou a Molière em suas *Vorlesungen über die Dramatische Poesie der Griechen (Lições sobre a Poesia Dramática dos Gregos)* (1809) (N. da T.).

haverá em nenhuma esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessite ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa igualmente ser destruído pelo eu. Por causa disso, tudo o que é em-si-e-para-si é apenas uma *aparência* e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero *aparecer* por meio do eu que, com violência e arbitrariedade, dispõe livremente de tudo o que é em-si-e-para-si. Atribuir valor a algo [*Geltenlassen*] ou superá-lo depende totalmente do bel-prazer do eu que, enquanto eu, já é absoluto em si mesmo.

Em terceiro lugar, este eu é indivíduo *vivo*, atuante, e sua vida consiste em fazer sua individualidade para si e para os outros, em se manifestar e se tornar fenômeno. Pois cada homem, na medida em que vive, busca realizar-se e se realiza. No que diz respeito ao belo e à arte, isso adquire o sentido de viver como artista e de configurar sua vida *artisticamente*. No entanto, segundo este princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira *seriedade* neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação em geral. Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz,<sup>[95]</sup> para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao formalismo do eu. – Minha aparição [*Erscheinung*], na qual me ofereço aos outros, pode até ser algo sério para eles, na medida em que me tomam como se eu estivesse tratando mesmo de algo sério, no entanto, deste modo eles apenas se enganam, são pobres sujeitos limitados que não possuem o órgão e a capacidade de apreender e de alcançar a altura do meu ponto de vista. Mostra-se então para mim que nem todos são assim tão livres [isto é, formalmente livres], para em tudo o que geralmente ainda vale para o homem, que possui dignidade e santidade, ver apenas um produto de seu próprio poder do arbítrio em que pode ou não valorá-lo, se deixar ou não determinar e preencher. Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-

la. Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo de sólido, de obrigatório e de essencial. É claro que tal indivíduo, que assim vive como artista, mantém relações com outras pessoas, vive com amigos e com as pessoas que gosta, mas como gênio, tal relação com sua efetividade determinada, com suas ações particulares, assim como com o em si e para si universal é para ele ao mesmo tempo algo nulo e ele se relaciona ironicamente com tudo isso.

Este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio. Esta ironia foi inventada pelo senhor Friedrich von Schlegel e muitos outros a macaquearam ou a repetirão sempre novamente.

[96] A Forma mais imediata desta negatividade da ironia é, por um lado, a *vaidade* de toda coisa concreta [*Sachlichen*], de toda eticidade e de tudo o que é em si mesmo pleno de Conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si. Se o eu permanece neste ponto de vista, tudo para ele surge como nulo e fútil [*eitel*], com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia e ainda mais *vaidosa*. Em contrapartida, este eu também não pode ficar satisfeito neste gozo de si mesmo, mas antes deve tornar-se ele mesmo insuficiente, de tal modo que sente sede por algo fixo e substancial e por interesses determinados e essenciais. Por causa disso, se apresentam o infortúnio e a contradição, dado que, por um lado, o sujeito quer entrar na verdade e traz consigo o desejo de objetividade; mas, por outro lado, não consegue se libertar desta solidão e retraimento em si mesmo, não consegue superar esta interioridade insatisfeita e abstrata e é acometido pela nostalgia, que vimos igualmente nascer da filosofia de Fichte. A insatisfação desta quietude e falta de vigor – que não consegue agir nem tocar em nada porque implicaria em abrir mão da harmonia interna e que, contudo, no desejo por realidade e pelo caráter absoluto permanece não efetiva e vazia, mesmo que em si mesma pura – permite o nascimento do culto doentio da bela alma e da nostalgia. Pois uma alma verdadeiramente bela age e é efetiva. Mas aquele ansiar é apenas o sentimento [*Gefühl*] da nulidade do sujeito vazio e vaidoso, para o qual falta a força para poder romper com esta vaidade e se preencher com um conteúdo substancial.

Na medida em que a ironia foi transformada em Forma de arte, não permaneceu apenas presa à configuração artística da própria vida e da individualidade particular do sujeito irônico, mas, além da obra de arte das próprias ações etc., o artista ainda deveria trazer à luz, como produtos da fantasia, obras de arte externas. O princípio destas produções, que só podem [97] surgir nomeadamente na poesia, é

por sua vez a exposição do divino como ironia. Mas o irônico [*das Ironische*], como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens têm valor e dignidade. Mostra-se nisso, portanto, que não só não há seriedade com o direito, a eticidade, o verdadeiro, mas que não há nada no elevado e melhor, uma vez que isso se contradiz e se aniquila a si mesmo em sua aparição [*Erscheinung*] em indivíduos, caracteres e ações e, dessa maneira, é a ironia sobre si mesma. Esta Forma, tomada em sua abstração, toca as raias do princípio do cômico; mas o cômico deve ser neste parentesco essencialmente distinguido da ironia. Pois o cômico deve ficar restrito ao fato de que tudo o que se aniquila é algo em si mesmo nulo, um fenômeno falso e contraditório; por exemplo, uma mania, uma teimosia, um capricho particular contra uma paixão poderosa ou um princípio e uma máxima aparentemente sólidos e sustentáveis. É completamente diferente, porém, quando algo de fato ético e verdadeiro, um conteúdo em geral e em si mesmo substancial, se apresenta num indivíduo a partir dele mesmo como algo nulo. Pois, então, tal indivíduo é em seu caráter nulo e desprezível e também são expostas a fraqueza e a ausência de caráter. Por isso, nesta distinção entre o irônico e o cômico é preciso essencialmente atentar para o *Conteúdo* do que é destruído. Mas, os sujeitos, que não conseguem perseverar junto a seus fins sólidos e importantes e logo os abandonam e permitem que se destruam em si mesmos, são ruins e imprestáveis. Tal ironia da ausência de caráter ama a ironia. Ao verdadeiro caráter, pelo contrário, pertence, por um lado, um Conteúdo essencial em termos de fins; por outro lado, pertence a perseverança junto a tais fins, de modo que toda a existência da individualidade se perderia caso [98] ela tivesse de soltá-los e abandoná-los. Esta firmeza e substancialidade constituem o tom fundamental do caráter. Catão pode viver somente como romano e republicano. No entanto, se a ironia é tomada como tom fundamental da exposição, toma-se, na verdade, o menos artístico [*Allerunkünstlerische*] como princípio verdadeiro da obra de arte. Pois na obra de arte aparecem então figuras ora triviais ora sem conteúdo e postura, uma vez que o substancial neles se mostra como o que é nulo e, por fim, ainda surgem aquelas nostalgias e as contradições insolúveis do ânimo. Tais exposições não podem despertar um interesse verdadeiro. Por isso também sempre encontramos pelo lado da ironia as mesmas queixas de que o público não tem um senso profundo, uma visão artística e gênio, e que não entende estas alturas da ironia; isto é, ao público não agrada esta baixeza e o que em parte é trivial em parte destituído de caráter. Ainda bem que tais naturezas nostálgicas e sem conteúdo não agradam; é um consolo saber que esta improbidade e hipocrisia não são bem re-

## INTRODUÇÃO

cebidas e que as pessoas, pelo contrário, anseiam tanto por interesses completos e verdadeiros quanto por caracteres que permanecem fiéis a seu conteúdo grave.

Como observação histórica deveríamos ainda acrescentar que foram principalmente *Solger* e *Ludwig Tieck* que acolheram a ironia como o princípio supremo da arte.

Não é possível falar aqui exaustivamente de *Solger*<sup>28</sup>, tal como ele mereceria que se falasse dele; devo me contentar com algumas poucas indicações. *Solger* não era como os outros que se satisfaziam com uma formação filosófica superficial, pois uma necessidade interna autenticamente especulativa o impelia a descer na profundidade da *Idéia* filosófica. E assim ele chegou ao momento dialético da *Idéia*, ao estágio que denomino de “infinita negatividade absoluta”: a atividade da *Idéia* de se negar enquanto o infinito e o universal [99] para a finitude e para a particularidade e de igualmente superar esta negação e com isso restabelecer a universalidade e o infinito no finito e particular. *Solger* se ateu a esta negatividade e sem dúvida ela é um *momento* na *Idéia* especulativa. Compreendida como mera inquietação e dissolução dialéticas do infinito e do finito ela é, contudo, *apenas um momento*, e não como *Solger* quer, a *Idéia toda*. Infelizmente *Solger* morreu muito jovem para que pudesse chegar à realização concreta da *Idéia* filosófica. Com isso, ele permaneceu preso a este aspecto da negatividade que possui parentesco com a dissolução irônica do determinado bem como com o substancial em si mesmo e no que ele também via o princípio da atividade artística. Segundo nossa definição anterior, porém, *Solger* não era na efetividade de sua vida, na solidez, seriedade e valor de seu caráter, propriamente um artista irônico, nem era de natureza irônica seu profundo sentido por obras de arte verdadeiras, que o estudo demorado da arte lhe propiciou. É o que basta para a defesa de *Solger* que, por sua vida, filosofia e arte, merece ser distinguido dos apóstolos da ironia referidos anteriormente.

No que se refere a *Ludwig Tieck*<sup>29</sup>, sua formação também provém daquele período cujo centro por algum tempo foi Jena. *Tieck* e outras destas distintas pessoas lidam com bastante familiaridade com tais expressões sem, no entanto, dizer o que elas significam. Assim, *Tieck* exige constantemente ironia; mas, quando ele mesmo se dedica ao julgamento de grandes obras de arte, seu reconhecimento e descrição da grandeza delas são realmente primorosos. Entretanto, se acreditamos que aqui se encontra a melhor oportunidade para mostrar o que é a ironia em tais obras como, por exemplo, *Romeu e Julieta*, somos iludidos – nenhum traço da ironia aparece.

28. Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819); *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (Ervino. Quatro Diálogos sobre o Belo e a Arte)* Berlim, 1815, 2 vols.

29. Ludwig Tieck (1773-1853), poeta do círculo romântico de Jena, autor de *Phantastus*, reunião de contos, novelas e poemas (N. da T.).

Depois de nossas observações preliminares, chegou a hora de passarmos para a consideração de nosso próprio objeto. Mas a introdução, na qual ainda nos encontramos, não pode aqui fazer mais do que apresentar um panorama de todo o percurso de nossas considerações científicas subseqüentes. No entanto, uma vez que tratamos da arte nascendo da própria Idéia absoluta e até mesmo indicamos a exposição sensível do próprio absoluto como sua finalidade, devemos proceder junto a esta visão panorâmica de modo que, ao menos em termos gerais, se mostre como as partes singulares se originam do conceito de belo artístico em geral enquanto exposição do absoluto. Por isso, devemos também procurar suscitar uma representação o mais universal possível deste conceito.

Já foi dito que o conteúdo da arte é a Idéia e que sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada. A *primeira* determinação que aqui se encontra é a exigência de que o conteúdo a ser exposto artisticamente se mostre em si mesmo adequado a esta exposição. Caso contrário, temos apenas uma união má, uma vez que um conteúdo por si rebelde à figuração imagética e ao fenômeno exterior deve aceitar esta Forma, e uma matéria por si mesma prosaica deve justamente achar na Forma oposta à sua natureza o modo de aparecer que lhe é adequada.

A *segunda* exigência, que se deriva da primeira, requer que o conteúdo da arte não seja *algo* em si mesmo *abstrato* [*Abstraktum*] e, na verdade, não somente no sentido do sensível como o concreto, em oposição a tudo o que é espiritual e pensado como o simples e o abstrato em si mesmos. Pois todo verdadeiro do espírito como também da natureza é em si mesmo concreto e, não obstante a universalidade, ainda possui em si mesmo subjetividade e particularidade. Se enunciarmos, por exemplo, |101| que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional. Tal Deus, uma vez que ele próprio não é apreendido em sua verdade concreta, também não oferecerá algum conteúdo para a arte, especialmente para as artes plásticas. Daí os judeus e os turcos não terem podido expor pela arte seu Deus de um modo positivo como os cristãos, pois seu Deus não é nem ao menos uma tal abstração do entendimento. Pois no cristianismo Deus está em sua verdade e por isso é também representado como em si mesmo totalmente concreto, enquanto pessoa, enquanto sujeito e, de modo mais determinado, como espírito. O que ele é como espírito explicita-se para a concepção religiosa como a trindade de pessoas que, ao mesmo tempo, por si é unidade. Aqui temos a essência, a universalidade e a particularização, assim como a sua unidade reconciliada, e apenas tal unidade é o concreto. Assim como um

## INTRODUÇÃO

conteúdo, para ser de fato verdadeiro, deve ser de tal natureza concreta, também a arte exige a mesma concreção, porque a universalidade apenas abstrata não possui em si mesma a determinação de progredir para a particularização, para a aparição [*Erscheinung*] e para a unidade consigo mesma no conteúdo.

Se a um conteúdo verdadeiro e, por isso, concreto, devem corresponder uma Forma e uma configuração sensíveis, estas devem, *em terceiro lugar*, ser igualmente algo individual e em si mesmo completamente concreto e singular. O fato de o concreto pertencer aos dois lados da arte, tanto ao conteúdo quanto à exposição, é justamente o ponto segundo o qual ambos podem coincidir e se corresponder mutuamente, como, por exemplo, a forma natural do corpo humano é um tal concreto sensível que permite expor o espírito em si mesmo concreto e mostrar-se adequado a ele. Assim, pois, deve também ser afastada a concepção de que é apenas uma mera contingência que para tal forma verdadeira se tome um fenômeno efetivo do mundo exterior. Pois a arte não assume esta Forma apenas porque ela se encontra à disposição e porque não há outra, mas porque no [102] conteúdo concreto reside também propriamente o momento do fenômeno exterior e efetivo e, igualmente, sensível. Mas, em consequência, este sensível concreto, no qual se exprime um Conteúdo segundo sua essência espiritual, é também essencialmente para o interior; o exterior da forma, através do qual o conteúdo torna-se intuível e representável, tem a finalidade de somente existir para o nosso ânimo e espírito. É somente em razão disso que o conteúdo e a forma artística estão configurados reciprocamente [*ineinandergebildet*]. O concreto apenas sensível, a natureza exterior enquanto tal, não possui esta finalidade como sua única origem. A plumagem variegada e rica em cores dos pássaros brilha mesmo que ninguém a veja, seu canto soa mesmo sem que ninguém o ouça; o aloé, que somente floresce por uma noite, murcha sem ser admirado nos ambientes selvagens das florestas do sul; e estas florestas, constituídas de densas aglomerações das mais belas e exuberantes vegetações, do mesmo modo desaparecem e se estragam sem serem fruídas com seus aromas os mais suaves e ricos em odores. No entanto, a obra de arte não é tão despreocupada por si, mas é essencialmente uma pergunta, uma interpelação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos.

Embora neste contexto a sensibilização da arte não seja casual, ela também não é, em contrapartida, o modo supremo de apreender o concreto espiritual. A Forma mais alta, diante da exposição por meio do concreto sensível é o pensamento que pode, na verdade, em sentido relativo ser abstrato; entretanto, para poder ser de natureza verdadeira e racional não deve ser um pensamento unilateral, mas concreto. A diferença quanto à possibilidade de um conteúdo determinado possuir como sua Forma adequada a exposição artística sensível ou exigir essencialmente, segun-

do sua natureza, uma Forma superior, mais espiritual, se mostra claramente, por exemplo, se compararmos os deuses gregos com o Deus tal como o concebem os cristãos. O deus grego não é abstrato, mas individual, e está próximo da forma natural; o Deus cristão também é uma personalidade concreta e isso enquanto *pura* espiritualidade, e deve ser sabido no espírito como *espírito*. Seu elemento de existência é, assim, |103| essencialmente o saber interior e não a forma exterior natural, por meio da qual ele apenas de modo incompleto é passível de exposição, mas não segundo toda a profundidade de seu conceito.

Mas, na medida em que a arte tem a tarefa de expor a Idéia para a intuição imediata numa forma sensível e não na Forma do pensamento e da pura espiritualidade em geral, e esta exposição possui seu valor e dignidade na correspondência e na unidade dos dois lados, da Idéia e de sua forma, a altura e excelência da arte na realidade adequada ao seu conceito dependerão do grau de interioridade e unidade com o qual a Idéia e a forma aparecem trabalhadas de modo recíproco.

Neste estágio da verdade superior, enquanto o estágio da espiritualidade que alcançou para si a configuração adequada ao conceito do espírito, encontra-se o fundamento da divisão para a ciência da arte. Pois o espírito, antes de chegar ao verdadeiro conceito de sua essência absoluta, deve passar por um trajeto de etapas fundado nesse próprio conceito, e a este trajeto do conteúdo que ele dá a si corresponde um trajeto, imediatamente associado, de configurações da arte, em cuja Forma o espírito, enquanto ser artístico, dá a si a consciência de si mesmo.

Este trajeto que se dá no interior do espírito artístico possui por sua própria natureza novamente dois aspectos: *em primeiro lugar*, este desenvolvimento é propriamente *espiritual e universal*, na medida em que se configura artisticamente a série de determinadas *concepções de mundo*, tidas como a consciência determinada, mas abrangendo o natural, o humano e o divino; *em segundo lugar*, este desenvolvimento artístico interior deve dar a si existência [*Existenz*] imediata e presença [*Dasein*] sensível, e os modos determinados da existência artística [*Kunst-dasein*] sensível são propriamente uma totalidade de diferenças necessárias da arte – *as artes particulares*. Certamente a configuração artística e suas diferenças são, por um lado, enquanto espírito, de natureza universal e não estão presas a *um* material, e a existência sensível se distingue de múltiplas maneiras; entretanto, na medida em que essa existência em si |104| assim como o espírito tem o conceito como sua alma interior, um material sensível determinado guarda desse modo, por outro lado, uma relação precisa e uma concordância secreta com diferenças e Formas espirituais da configuração artística.

Quanto ao todo, contudo, nossa ciência se divide em três setores principais:

## INTRODUÇÃO

*Em primeiro lugar*, temos uma parte *geral*. Ela tem como conteúdo e objeto a Idéia universal do belo artístico enquanto *ideal* assim como a relação precisa do ideal, por um lado, com a natureza e, por outro, com a produção artística subjetiva.

*Em segundo lugar*, com base no conceito do belo artístico desenvolve-se um setor *particular*, na medida em que as diferenças essenciais que este conceito possui em si mesmo se desdobram numa progressão gradual de Formas de configuração particulares.

*Em terceiro lugar*, resulta uma *última* parte que trata da particularização do belo artístico, na medida em que a arte progride para uma realização sensível de suas configurações e se consolida num sistema de artes particulares e de seus gêneros e espécies.

I. No que se refere inicialmente à primeira e à segunda parte, devemos novamente lembrar, para efeito de compreensão do que se segue, que a Idéia, enquanto o belo artístico, não é a Idéia enquanto tal, tal como uma lógica metafísica tem de concebê-la como o absoluto, mas a Idéia na medida em que se configurou na efetividade e entrou em unidade imediata e correspondente com a mesma. Pois, certamente a *Idéia enquanto tal* é o verdadeiro em si e para si mesmo, mas é a verdade segundo sua universalidade que ainda não foi objetivada; em contrapartida, a *Idéia enquanto o belo artístico* é a Idéia com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual, assim como uma configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Idéia aparecer essencialmente em si mesma. Portanto, assim já está expressa a exigência [105] de que a Idéia e sua configuração enquanto efetividade concreta sejam tornadas completamente adequadas uma à outra. Concebida desse modo, a Idéia é, enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, *o ideal*. A tarefa de tal correspondência poderia inicialmente ser compreendida de modo totalmente formal, no sentido de que a Idéia pudesse ser *esta* ou *aquela*, bastando apenas que a forma efetiva, independente de qual fosse, expusesse justamente esta Idéia determinada. Em tal caso, a *verdade* exigida pelo ideal é confundida com a mera *exatidão* [*Richtigkeit*], que consiste em expressar qualquer significado de um modo conveniente e, assim, reencontrar imediatamente seu sentido na forma. O ideal não deve ser tomado neste sentido. Pois qualquer conteúdo, segundo a norma de sua essência, pode ser exposto de modo completamente adequado, sem que possa reivindicar a beleza artística do ideal. Aliás, a exposição poderá até aparecer deficiente perante a beleza ideal. Neste contexto deve ser adiantado algo que somente mais tarde poderá ser demonstrado, a saber, que a deficiência da obra de arte não deve ser sempre atribuída apenas à falta de habilidade subjetiva, mas que a *deficiência da Forma* também provém da

*deficiência do conteúdo.* Por exemplo, os chineses, os indianos e os egípcios permaneceram em suas configurações artísticas, figuras de deuses e ídolos desprovidos de Forma ou com uma determinidade ruim ou não verdadeira da Forma e não souberam dominar a verdadeira beleza porque suas representações mitológicas, o conteúdo e o pensamento de suas obras de arte ainda eram em si mesmos indeterminados ou de uma determinidade ruim, e não eram ainda o conteúdo em si mesmo absoluto. Neste sentido, quanto mais excelentes forem as obras de arte, tanto mais profunda e interior será a verdade de seu conteúdo e pensamento. Quanto a isso, não se trata apenas de pensar na maior ou menor habilidade com que são apreendidas e reproduzidas as configurações naturais tal como se apresentam na efetividade exterior. Pois, em certos estágios da consciência artística e da [106] exposição, o abandono e a deformação de formações naturais não decorre da falta de exercício e da falta de habilidade técnica involuntárias, mas da transformação intencional que parte do conteúdo que está na consciência e por ele é exigida. Desse modo, segundo este aspecto, existe de fato uma arte incompleta que em *sua* esfera *determinada* pode ser completamente acabada quanto a aspectos técnicos e de outra ordem, mas no tocante ao próprio conceito mesmo da arte e perante o ideal aparece como deficiente. Somente na arte suprema a Idéia e a exposição são verdadeiramente correspondentes uma à outra no sensível, de tal sorte que a forma da Idéia é em si mesma a forma verdadeira em si e para si, porque o conteúdo da Idéia que ela expressa é propriamente verdadeiro. Associado a isso, como já foi indicado, a Idéia é determinada como totalidade concreta em si e por si mesma e, por causa disso, tem em si mesma o princípio e a medida de sua particularização e determinidade da aparição [*Erscheinung*]. A fantasia cristã, por exemplo, somente poderá expor Deus na forma humana e na expressão *espiritual* dela, porque Deus mesmo é aqui inteiramente em si mesmo presente à consciência como *espírito*. A determinidade é como que a ponte para o fenômeno. Onde esta determinidade não é totalidade que decorre da própria Idéia, onde a Idéia não é representada como a que se determina e particulariza a si mesma, a Idéia permanece abstrata, e não possui em si mesma, senão fora de si a determinidade e, com isso, o princípio do modo de aparição [*Erscheinungsweise*] particular que somente a ela é adequado. Por causa disso, a Idéia ainda abstrata possui a forma como ainda não posta por ela, como algo exterior. Em contrapartida, a Idéia em si mesma concreta traz o princípio de seu modo de aparição [*Erscheinungsweise*] em si mesma e, assim, é seu próprio livre configurar. Deste modo, é somente a Idéia verdadeiramente concreta que produz a verdadeira forma, e esta correspondência de ambos é o ideal.

II. Entretanto, uma vez que a Idéia deste modo é unidade concreta, esta unidade somente poderá vir à consciência artística por meio da propagação e da media-

ção renovada das particularidades da Idéia, |107| e por meio deste desenvolvimento a beleza artística adquire uma *totalidade de fases e de Formas particulares*. Após termos tratado do belo artístico em si e para si, precisamos examinar como o todo do belo se decompõe em determinações particulares. Nisso consiste a *segunda parte, a doutrina das Formas da arte*. Estas Formas encontram sua origem no modo diverso de se conceber a Idéia como conteúdo, o que condiciona uma diferenciação da configuração na qual a Idéia aparece. Por isso, as Formas da arte nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma, relações que nascem da própria Idéia e, assim, fornecem o verdadeiro fundamento de divisão desta esfera. Pois, a divisão deve sempre residir *no* conceito, do qual é a particularização e a divisão.

Devemos tratar aqui de *três* relações da Idéia com sua configuração.

1. *Em primeiro lugar, o início* é constituído pela Idéia, na medida em que ainda em sua indeterminidade, confusão ou determinidade ruim e não verdadeira é transformada em Conteúdo das configurações artísticas. Enquanto indeterminada, ela ainda não possui em si mesma aquela individualidade que o ideal requer; sua abstração e unilateralidade deixa a forma externamente deficiente e casual. Por isso, a primeira Forma de arte é ainda um *mero procurar* o ato de figuração [*Verbildlichung*] do que uma capacidade de exposição verdadeira. A Idéia ainda não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela. Podemos denominar esta Forma, em termos universais, de Forma de arte *simbólica*. A Idéia abstrata tem nesta Forma sua forma fora de si, na matéria natural e sensível, da qual o configurar nasce e aparece ligado. Os objetos das intuições da natureza, por um lado, são deixados tal como são, mas logo a seguir a Idéia substancial é neles introduzida como seu significado, de tal modo que eles devem assumir a tarefa de expressá-la e serem interpretados |108| como se a Idéia estivesse propriamente presente neles. A isso se liga o fato de que os objetos da efetividade têm em si mesmos um aspecto capaz de expor um significado universal. Mas, dado que uma completa correspondência ainda não é possível, esta relação somente pode dizer respeito a uma *determinidade abstrata*, como, por exemplo, quando dizemos leão, compreendemos a força.

Por outro lado, nesta abstração da relação a *estranheza* da Idéia e dos fenômenos naturais vêm igualmente à consciência. E quando também a Idéia, que não se exprime em nenhuma outra efetividade, penetra em todas estas configurações, e em sua inquietação e desmesura se procura nelas, mas, no entanto, não as considera adequadas a si, ela eleva as configurações naturais e os fenômenos da efetividade à indeterminação e à desmedida. A Idéia vacila para lá e para cá entre eles, ferve e fermenta neles, exerce sua força sobre eles, os consome e se estende sobre eles de modo não natural e busca elevar o fenômeno à Idéia por meio da dispersão, da

desmesura e do luxo da figuração. Pois a Idéia é aqui ainda o mais ou menos indeterminado, o que não pode ser figurado; os objetos naturais, porém, são completamente determinados em sua forma.

Na inadequação de uma contra a outra, a relação da Idéia com a objetividade torna-se, por conseguinte, *negativa*, pois ela mesma, enquanto interioridade, permanece propriamente insatisfeita com tal exterioridade e se estabelece de modo *sublime* sobre toda esta plenitude de configurações, que não lhe correspondem como a sua substância interior e universal. Nesta sublimidade, tanto o fenômeno natural quanto a forma e o acontecimento humanos são decerto tomados e deixados tal como são, para logo serem reconhecidos como inadequados no que diz respeito a seu significado, que se ergue muito acima de qualquer conteúdo mundano.

Estes aspectos constituem, em termos gerais, o caráter do primeiro panteísmo artístico do oriente que, por um lado, mesmo nos piores objetos introduz o significado absoluto e, por outro lado, força violentamente os fenômenos |109| na direção da expressão de sua concepção de mundo; dessa maneira, se torna bizarro, grotesco e destituído de gosto ou, desprezando a liberdade infinita, porém, abstrata da substância, volta-se com desdém contra todos os fenômenos como se não fossem nada e perecíveis. Por causa disso, o significado não pode ser completamente configurado [*eingebildet*] na expressão e, apesar de toda aspiração e tentativa, permanece, contudo, insuperada a inadequação entre a Idéia e a forma. – Esta seria a primeira Forma de arte, a simbólica, com sua procura, sua efervescência, seu enigma e sublimidade.

2. Na *segunda* Forma de arte, que gostaríamos de designar como sendo a *clássica*, a dupla deficiência da Forma de arte simbólica está eliminada. A forma simbólica é incompleta porque, por um lado, a Idéia nela apenas vem à consciência numa determinidade ou indeterminidade *abstratas* e porque, por outro lado, precisamente a concordância entre o significado e a forma deve sempre permanecer deficiente e apenas abstrata. Como solução desta dupla deficiência, a Forma de arte clássica é a livre e adequada conformação [*Einbildung*] da Idéia na forma que pertence de modo peculiar à própria Idéia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa. E, assim, é a Forma clássica que pela primeira vez oferece a produção e intuição do ideal completo e o apresenta como efetivado.

Entretanto, a adequação entre o conceito e a realidade no clássico deve tampouco, como se isso pudesse concernir ao ideal, ser tomada no sentido meramente *formal* da concordância de um conteúdo com sua configuração exterior. Caso contrário, cada retrato da natureza, cada semblante, paisagem, flor, cena e assim por diante, que constituem a finalidade e o conteúdo da exposição, já seriam clássicos por meio de tal congruência entre conteúdo e Forma. Ao contrário, a peculiari-

dade do conteúdo no clássico reside no fato de que ele próprio é Idéia concreta e, enquanto tal, a espiritualidade concreta; pois somente a espiritualidade é a verdadeira interioridade. Em vista de tal conteúdo, portanto, deve-se perguntar entre tudo o que é natural |110| o que por si mesmo corresponde em si e para si ao espírito. Há de ser o próprio conceito *originário* que *inventou* [*erfunden*] a forma para a espiritualidade concreta, de tal modo que agora o conceito *subjetivo* – aqui o espírito da arte – apenas a *encontrou* [*gefunden*] e, enquanto existência natural figurada, a tornou adequada à livre espiritualidade individual. Esta forma, que possui em si mesma a Idéia como espiritualidade – na verdade, a espiritualidade individual e determinada, quando deve se desenvolver num fenômeno temporal, é a *forma humana*. É certo que freqüentemente a personificação e a antropomorfização foram denegridas como se fossem uma degradação do espírito; mas, a arte, na medida em que necessita levar o espírito de um modo sensível à intuição, deve progredir para esta antropomorfização, já que o espírito apenas em seu corpo aparece satisfatoriamente sensível. Neste contexto, a migração da alma é uma representação abstrata, sendo que a fisiologia deve ter tido como um de seus princípios que a vitalidade em seu desenvolvimento necessariamente precisa progredir para a forma do homem como sendo este o único fenômeno sensível adequado ao espírito.

Na Forma de arte clássica, porém, o corpo humano nas suas Formas não vale mais meramente como existência sensível, mas somente como existência e forma natural do espírito e deve, por isso, estar afastado de toda necessidade do que é apenas sensível e da finitude casual do fenômeno. Se a forma foi deste modo purificada para em si mesma expressar o conteúdo que lhe é adequado, é preciso, por outro lado, caso a concordância entre o significado e a forma deva ser completa, que igualmente a espiritualidade, que constitui o conteúdo, seja de *tal* natureza que seja capaz de se expressar completamente na forma natural do homem, sem nesta expressão precisar sair do sensível e do vivente. Desse modo, o espírito permanece aqui ao mesmo tempo determinado como mais particular, como mais humano, não como espírito pura e simplesmente absoluto e eterno, na medida em que este somente é capaz de se anunciar e de se expressar como a própria espiritualidade.

|111| Este último ponto constitui por sua vez novamente a deficiência na qual a Forma de arte clássica se dissolve e exige a passagem para uma *terceira* Forma de arte mais elevada, a saber, a *romântica*.

3. A Forma de arte *romântica* novamente suprime [*aufheben*] a completa unificação da Idéia com a sua realidade e se põe a si mesma, ainda que de um modo superior, atrás da diferença e da oposição dos dois lados que na Forma de arte simbólica permaneciam insuperados. A Forma de arte clássica, de fato, alcançou o

ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa reside na arte mesma e na limitação da esfera artística. Esta limitação deve ser identificada no fato de que a arte em geral transforma em objeto, numa Forma concreta e *sensível*, o espírito que, segundo o seu conceito, é a universalidade infinita e concreta, e apresenta no clássico a consumada formação unificadora [*Ineinsbildung*] da existência espiritual e sensível como *correspondência* de ambos. Mas, nesta fusão, o espírito *não* chega de fato à exposição *segundo* seu *verdadeiro* conceito. Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Idéia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir deste princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão. Este conteúdo – para lembrar representações já conhecidas – coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito, à diferença da crença nos deuses dos gregos que constitui o conteúdo essencial e o mais adequado para a arte clássica. Nesta, o conteúdo concreto é *em si* a unidade da natureza humana e divina, uma unidade que, justamente por ser apenas *em si* e *imediate*, também chega de modo *sensível* e imediato a uma manifestação adequada. O deus grego se destina à intuição espontânea e à representação sensível [112] e, por isso, sua forma é o corpo do homem, o círculo de sua potência e de sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio. O grau mais alto é, portanto, o *saber* desta unidade existente *em si*, que a Forma de arte clássica tem como seu conteúdo passível de exposição completa no corpo. Esta elevação do em-si [*Ansich*] no saber autoconsciente representa, porém, uma enorme diferença. Trata-se da diferença infinita que, por exemplo, separa o homem em geral do animal. O homem é animal, mas mesmo em suas funções animais não permanece preso a um em-si como o animal, pois toma consciência delas, as reconhece e as eleva à ciência autoconsciente, tal como o faz, por exemplo, com o processo da digestão. Por meio disso, o homem soluciona o limite de sua imediatez de existente em-si [*ansichseiende*], de tal modo que, pelo fato de *saber* que é animal, deixa de sê-lo e se dá o saber de si como espírito. – Se o em-si do estágio anterior, a unidade da natureza humana e divina, é elevada de uma unidade *imediate* para uma unidade *consciente*, então o *verdadeiro* elemento para a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a *interioridade autoconsciente*. É por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus *como espírito* e não como espírito individual e particular, mas como *absoluto*, no *espírito* e na verdade – recua

## INTRODUÇÃO

da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo. Do mesmo modo, a unidade da natureza humana e divina é algo sabido e apenas por meio do saber *espiritual* e *no* espírito é uma unidade realizada. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre [113] desta existência imediata que deve ser estabelecida, superada e refletida negativamente na unidade espiritual. Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando [*Hinausgehen*] a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística.

Por isso, atentemos brevemente para o fato de que o objeto deste terceiro estágio é a *espiritualidade livre e concreta* que, enquanto *espiritualidade*, deve aparecer para o *interior espiritual*. Neste sentido, a arte adequada a este objeto não pode, por um lado, trabalhar para a intuição sensível, mas para a simples interioridade [*Innerlichkeit*] que está conforme a seu objeto e consigo mesma, isto é, para a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva, o *ânimo*, o sentimento que, enquanto espírito, tendem para a liberdade em si mesmos e procuram e possuem sua reconciliação apenas no espírito interior. Este mundo *interior* constitui o conteúdo do romântico [*Romantischen*] e deve, por isso, ser levado à exposição como tal interior e com a aparência desta interioridade. A interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que esta vitória apareça no próprio exterior e por intermédio dele, fazendo com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor.

Por outro lado, também esta Forma, como toda arte, necessita da exterioridade para a sua expressão. Na medida em que a espiritualidade se retraiu em si mesma e se retirou da exterioridade e da unidade imediata com ela, a exterioridade sensível do configurar se torna justamente por isso inessencial e passageira, como no simbólico e, do mesmo modo, o espírito e a vontade subjetivos e finitos são aceitos e expostos até na particularidade e arbitrariedade da individualidade, do caráter, do agir, do acontecimento, da intriga e assim por diante. O lado da existência exterior é entregue à contingência e abandonado à aventura da fantasia, cuja arbitrariedade pode tanto espelhar o que está presente, tal *como* está presente, como também embaralhar [114] e distorcer grotescamente as configurações do mundo exterior. — Pois esta exterioridade não tem mais seu conceito e significado em si e junto a si mesma [*in sich und an sich selber*], como no clássico, mas no *ânimo* que tem sua aparição [*Erscheinung*] em si mesmo e não na exterioridade e na Forma e realidade desta, e é capaz de conservar ou reconquistar esta reconciliação consigo mesmo em todo tipo de contingência e acidentalidade que por si mesmo se configura, em todo infortúnio e dor e até mesmo no próprio crime.

Por meio disso surge novamente a indiferença, inadequação e separação entre a Idéia e a forma – como no simbólico –, mas com a *diferença* essencial de que no romântico a Idéia, cuja deficiência junto ao símbolo apresenta as deficiências do configurar, deve aparecer em si mesma *completa* como espírito e ânimo. Por esta razão, esta perfeição superior se priva da correspondente união com a exterioridade, sendo que somente pode buscar e completar sua verdadeira realidade e aparição [*Erscheinung*] em si mesma.

Em termos gerais, este é o caráter da Forma de arte simbólica, clássica e romântica que implica os três tipos de relações da Idéia com sua forma no âmbito da arte. As três Formas consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Idéia da beleza.

III. A *terceira* parte, em relação às duas primeiras, pressupõe o conceito do ideal e as Formas de arte universais, na medida em que é apenas a realização das mesmas no material sensível determinado. Por isso, não necessitamos mais nos ocupar neste momento com o desenvolvimento interior da beleza artística segundo suas fundamentais determinações universais, mas devemos considerar como estas determinações se apresentam na existência, se distinguem externamente e no conceito da beleza efetivam cada momento por si de modo autônomo como *obra de arte* e não somente como *Forma universal*. Entretanto, uma vez que se trata somente de diferenças próprias, imanentes à Idéia de beleza, que a arte transpõe para a existência exterior, [115] as Formas de arte universais devem nesta terceira parte se mostrar também como determinação fundamental para a divisão e identificação das *artes particulares* – ou os tipos de arte têm as mesmas diferenças essenciais em si mesmos, as quais conhecemos acima como as Formas de arte universais. A objetividade *exterior*, na qual estas Formas se anunciam por meio de um material sensível e, por isso, *particular*, deixa estas Formas se *desfazerem* autonomamente em modos determinados de sua realização, as artes particulares, na medida em que cada Forma também encontra seu caráter determinado num material determinado e exterior e sua efetivação adequada no modo de exposição que lhe é próprio. Por outro lado, porém, aquelas Formas de arte, enquanto Formas *universais* em sua determinidade, também ultrapassam a realização *particular* por meio de um tipo *determinado* de arte e assumem sua existência também por meio das outras artes, mesmo que num modo subordinado. Por isso, por um lado, as artes particulares pertencem especificamente *a uma* das Formas de arte universais e constituem sua *adequada* efetividade artística exterior; por outro lado, apresentam a totalidade das Formas de arte segundo seu modo de configuração exterior.

De modo geral, portanto, temos de nos ocupar nesta terceira parte principal com o desdobramento do belo artístico num *mundo* da beleza efetivada nas artes e

em suas obras. O conteúdo deste mundo é o belo, e o verdadeiro belo, como vimos, é a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade. Esta região da verdade divina, exposta artisticamente para a intuição e a sensação [*Empfindung*], constitui o ponto central de todo o mundo artístico enquanto a forma autônoma, livre e divina, que se apropriou completamente da exterioridade da Forma e do material, e a traz em si apenas como sua própria manifestação. Entretanto, uma vez que o belo aqui se desenvolve como efetividade *objetiva* e, assim, também se diferencia numa particularidade autônoma de aspectos e [116] momentos particulares, este centro se confronta com seus extremos realizados numa efetividade peculiar. A *objetividade* ainda *não espiritualizada*, mero envolvimento natural do Deus, constitui, por isso, *um* destes extremos. Aqui é configurada a exterioridade enquanto tal, que não tem seu fim e conteúdo espiritual em si mesma, mas num outro.

Em contrapartida, o outro extremo é o divino como interior, sabido e a existência *subjetiva* variada e particular da divindade: a verdade que é ativa e viva no sentimento [*Sinn*], no ânimo e no espírito do sujeito particular e não permanece dispersa em sua forma exterior, mas retorna ao interior subjetivo particular. Em virtude disso, o divino enquanto tal permanece ao mesmo tempo diferenciado de sua manifestação pura como *divindade* e, assim, entra na particularidade que pertence a todo saber, sentir [*Fühlen*], contemplar e sentir [*Empfinden*] subjetivos particulares. No âmbito análogo da religião, com a qual a arte em seu mais alto grau está em conexão imediata, concebemos a mesma diferença *no* modo de que para nós, em primeiro lugar, por um lado, se apresenta a vida terrena e natural em sua finitude; num segundo momento, a consciência transforma *Deus* em objeto, no qual desaparece a diferença entre objetividade e subjetividade; por fim, num terceiro momento, progredimos de Deus enquanto tal para a devoção da *comunidade*, para Deus enquanto ser vivo e presente na consciência. Estas três diferenças principais também se apresentam num desenvolvimento autônomo no mundo da arte.

1. A *primeira* das artes particulares com a qual devemos começar, segundo esta determinação fundamental, é a *bela arquitetura*. Sua *tarefa* consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito. Seu material é o próprio elemento material [*Materielle*] em sua exterioridade imediata enquanto massa mecânica pesada, e suas Formas permanecem [117] as da natureza inorgânica, ordenadas segundo as abstratas relações simétricas do entendimento. Posto que neste material e Formas o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Idéia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte *simbóli-*

ca. Pois é a arquitetura que pela primeira vez abre o caminho para a efetividade adequada de Deus e trabalha a seu serviço com a natureza objetiva para tirá-la do matagal da finitude e da deformidade do acaso. E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito. Ela permite que uma envoltura [*Umschließung*] se erga para o alto para a reunião dos fiéis – enquanto proteção contra a ameaça da tempestade, contra a chuva, o mau tempo e animais selvagens –, e manifesta aquele querer-se reunir [*Sich-sammelnwollen*], mesmo que de um modo exterior, mas ainda assim artístico. Este significado ela pode em maior ou menor grau configurar em seu material e nas Formas dele, caso a determinidade do Conteúdo, para o qual ela assume seu trabalho, seja mais ou menos significativa, mais concreta ou abstrata, mais aprofundada em si mesma ou mais nebulosa ou superficial. Aliás, neste contexto ela pode até querer ir tão longe a ponto de conseguir em suas Formas e material uma existência artística adequada para aquele Conteúdo; em tal caso, ela já ultrapassou seu próprio âmbito e oscila em direção a seu estágio mais alto, a escultura. Pois seu limite consiste justamente em manter o espiritual como interior diante de suas Formas exteriores e, com isso, apontar para o que é pleno de alma apenas como uma outra coisa.

2. E, assim, é por meio da arquitetura que o mundo exterior inorgânico é purificado, ordenado simetricamente, aparentado ao espírito e o templo de Deus é concluído, a casa de sua comunidade. *Em segundo lugar*, neste templo entra [118] então o próprio Deus, na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade. Esta é a tarefa da *escultura*. Na medida em que nela o interior espiritual, para o qual a arquitetura apenas é capaz de apontar, habita a figura sensível e seu material exterior, e os dois lados se configuram um-no-outra [*ineinanderbilden*] de tal modo que nenhum deles prepondera, a escultura assume a *Forma de arte clássica* como seu tipo fundamental. Por isso, não resta mais nenhuma expressão para o sensível por si que não seja a expressão do espiritual mesmo, como, por outro lado, na escultura nenhum conteúdo espiritual é passível de exposição completa, a não ser aquele que se deixa intuir inteira e adequadamente na forma corporal. Pois o espírito deve por meio da escultura estar presente em silêncio e beato em sua Forma corporal numa unidade imediata e a Forma deve ser vivificada por meio do conteúdo da individualidade espiritual. Assim, o material sensível e exterior não é mais trabalhado apenas segundo sua qualidade mecânica, como massa pesada, nem nas Formas do inorgânico e nem como sendo indiferente à coloração e assim por diante, mas é trabalhado nas Formas ideais da forma humana e, na verdade, na totalidade das dimensões espaciais. Sob

## INTRODUÇÃO

este último aspecto, precisamos inicialmente destacar o fato de que na escultura o interior e o espírito pela primeira vez aparecem em seu repouso eterno e autonomia essencial. A este repouso e unidade consigo mesmo corresponde somente aquele exterior que ainda permanece propriamente em tal unidade e repouso. Isto é a figura segundo sua *espacialidade abstrata*. O espírito que a escultura expõe é em si mesmo sólido, e não multiplamente disperso no jogo das contingências e paixões; por isso, ela também não abandona a exterioridade a esta variedade do fenômeno, mas apreende ali unicamente este um aspecto da espacialidade abstrata em sua totalidade de dimensões.

[119] 3. Se a arquitetura construiu o templo e a mão da escultura nele erigiu a estátua do Deus, é a comunidade que, em terceiro lugar, encontra-se diante de tal Deus sensível e presente nas amplas galerias de Sua casa. Ela é a reflexão espiritual em si mesma daquela existência sensível, é a subjetividade e interioridade animada com a qual, por isso, a particularização, a singularização e sua subjetividade são o princípio determinante para o conteúdo da arte, bem como para o material a ser exposto externamente. A sólida unidade em si mesma do Deus na escultura se fratura na multiplicidade da interioridade singularizada, cuja unidade não é sensível, mas pura e simplesmente ideal. E é assim que o próprio Deus nesse ir e vir, como esta modificação de sua unidade em si mesma e efetivação no saber subjetivo e sua particularização, bem como a universalidade e união do múltiplo, é então espírito verdadeiro: o espírito em sua comunidade. Deus é nela subtraído da identidade fechada em si mesma da abstração como também da submersão imediata na corporeidade, tal como a escultura o expõe, e é elevado à espiritualidade e ao saber, a este reflexo [*Gegenschein*] que aparece essencialmente como interior e como subjetividade. Por isso, o conteúdo superior é agora a espiritualidade e, na verdade, enquanto absoluta; por causa daquela dispersão, porém, ela aparece ao mesmo tempo como espiritualidade *particular [besondere]*, como ânimo *particular [partikulär]*; e posto que se apresentam como a coisa principal não o repouso sem necessidade do Deus em si mesmo, senão a aparência em geral, o ser para outro e o manifestar, tornam-se agora por si mesmos objetos de exposição artística também a mais variada subjetividade – em seu movimento e atividade vivos como paixão, ação e acontecimento humanos –, em suma, o amplo âmbito do sentimento [*Empfindens*], da volição e da omissão humanos. – Segundo este conteúdo, o elemento sensível da arte igualmente se particularizou em si mesmo para mostrar-se adequado à interioridade subjetiva. Tal material oferece a cor, o som e, por fim, o som como mera [120] designação para intuições e representações interiores, e como modos de realização daquele Conteúdo por meio deste material temos a pintura, a música e a poesia. Uma vez que aqui a matéria sensível aparece em si mesma particularizada e

por todos os lados estabelecida idealmente, ela corresponde geralmente ao Conteúdo espiritual em geral da arte, e a conexão entre o significado espiritual e o material sensível progride para uma interioridade superior à que era possível na arquitetura e na escultura. Contudo, esta é uma unidade mais interior, que toma totalmente partido do subjetivo, e na medida em que Forma e conteúdo devem se particularizar e se estabelecer idealmente, ela somente se realiza às custas da universalidade objetiva do Conteúdo assim como da fusão com o imediatamente sensível.

Assim como Forma e conteúdo se elevam à idealidade, na medida em que abandonam a arquitetura simbólica e o ideal clássico da escultura, tais artes retiram seu tipo [*Typus*] da Forma de arte *romântica*, cujo modo de configuração elas mais adequadamente estão destinadas a manifestar. E elas são uma totalidade de artes porque o próprio romântico é em si mesmo a Forma a mais concreta.

A articulação interna desta *terceira esfera* das artes particulares deve ser estabelecida da seguinte maneira:

a) A *primeira arte*, que ainda se encontra próxima da escultura, é a *pintura*. Ela utiliza como material para seu conteúdo e sua configuração a *visibilidade* enquanto tal, na medida em que esta se particulariza imediatamente nela mesma, isto é, se determina como cor. O material da arquitetura e da escultura é, na verdade, igualmente visível e colorido, mas não é como na pintura o tornar visível enquanto tal, na qual a luz em si mesma simples, ao se especificar com o seu oposto, o escuro, e com ele se associar, se torna cor. Esta *visibilidade assim subjetivada e estabelecida idealmente não requer nem a diferença de massa abstratamente mecânica da materialidade pesada*, tal como na arquitetura, nem a *totalidade da espacialidade sensível* [121] tal como a escultura ainda a mantém, mesmo que concentrada e em Formas orgânicas; antes, a visibilidade e o tornar visível da *pintura* têm sua diferença idealizada, como a particularidade das cores, e assim *libertam a arte da completude sensível-espacial do material*, na medida em que se restringem à dimensão da superfície.

Por outro lado, o conteúdo também recebe a mais ampla particularização. Tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [*Empfindung*], representação e finalidade, tudo o que o coração é capaz de configurar como fato, toda esta multiplicidade pode constituir o diversificado conteúdo da pintura. Todo o reino da particularidade, desde o mais alto Conteúdo do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantém sua posição. Pois também a natureza finita em suas cenas e fenômenos particulares pode aqui aparecer, basta que alguma alusão a um elemento do espírito as ligue mais intimamente com o pensamento e a sensação [*Empfindung*].

b) A *segunda arte* por meio da qual se efetiva o romântico é, depois da pintura, a *música*. Embora ainda sensível, seu material progride para uma subjetividade e particularização ainda mais profundas. O estabelecimento ideal do sensível pela

## INTRODUÇÃO

música deve ser procurado no fato de que ela supera igualmente a indiferente separação do espaço, cuja aparência total a pintura ainda deixa subsistir e intencionalmente simula, e a idealiza na unidade individual [*individuelle Eins*] do ponto. Mas, enquanto tal negatividade, o ponto é em si mesmo concreto e superação ativa no seio da materialidade como movimento e vibração do corpo material em si mesmo na sua relação consigo mesmo. Tal idealidade inicial da matéria, que não mais aparece como idealidade espacial, mas como temporal, é o som, o sensível estabelecido negativamente, cuja visibilidade abstrata se transformou em audibilidade, na medida em que o som desprende o ideal como que de seu confinamento na materialidade. – Esta primeira interiorização e animação da matéria fornece o [122] material para a interioridade e alma propriamente ainda indeterminadas do espírito, e permite que em seus sons o ânimo soe e ressoe com toda a escala de suas sensações e paixões. Desse modo, assim como a escultura se apresenta como o centro entre a arquitetura e as artes da subjetividade romântica, a música constitui novamente o ponto central das artes românticas e o ponto de transição entre a sensibilidade espacial abstrata da pintura e a espiritualidade abstrata da poesia. Enquanto oposição à sensação [*Empfindung*] e interioridade, a música possui em si mesma como consequência, tal como a arquitetura, uma relação intelectual de quantidade e também o fundamento de uma sólida regularidade de sons e suas combinações.

c) Finalmente, a terceira exposição a mais espiritual da Forma de arte romântica devemos buscá-la na poesia. A sua peculiaridade característica reside na potência com que submete ao espírito e a suas representações o elemento sensível, do qual a música e a pintura já haviam começado a libertar a arte. Pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação [*Empfindung*] que ressoa, mas um signo [*Zeichen*] por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação [*Empfindung*] indefinida e de suas nuances e gradações. Por meio disso, o som torna-se palavra enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos, na medida em que o ponto em si mesmo negativo, para o qual a música se dirigia, agora se apresenta como o ponto completamente concreto, como ponto do espírito, como o indivíduo autoconsciente que a partir de si mesmo une o espaço infinito da representação ao tempo do som. Este elemento sensível, contudo, que na música ainda se encontrava totalmente em união com a interioridade, é aqui separado do conteúdo da consciência, enquanto o espírito determina este conteúdo para si e em si mesmo para a representação, para [123] cuja expressão ele, na verdade, se serve do som, mas somente como um signo por si mesmo destituído de valor e de conteúdo. Assim, o som pode ser mera letra, pois o audível e do mesmo modo o visível se rebaixaram à mera alusão do espírito. Em consequência, o autên-

tico elemento da exposição poética é a própria representação poética e o processo de intuição [Veranschaulichung] espiritual; na medida em que este elemento é comum a todas as Formas de arte, a poesia também atravessa a todas e se desenvolve autonomamente nelas. A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento.

Esta é a totalidade articulada das artes particulares: a arte exterior da arquitetura, a arte objetiva da escultura e a arte subjetiva da pintura, da música e da poesia. Na verdade, tentaram-se muitas vezes outros tipos de divisões, pois a obra de arte oferece tal riqueza de aspectos que, como muitas vezes ocorreu, podemos estabelecer ora este, ora aquele como fundamento de divisão, como, por exemplo, o material sensível. A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo; até, por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado. Estas diferenças foram também concebidas segundo seu lado totalmente abstrato da espacialidade e temporalidade. É certo que tal particularidade abstrata da obra de arte, como o material, pode ser perseguida de modo conseqüente em sua [124] peculiaridade, mas não pode ser executada como o que em última instância fundamenta, dado que tal aspecto mesmo tem sua origem num princípio superior e deve, por isso, se submeter a ele.

Vimos que este princípio superior são as Formas de arte simbólica, clássica e romântica, que constituem os momentos universais da própria Idéia da beleza.

Sua relação com as artes particulares em sua forma concreta é de tal natureza que as artes constituem a existência real das Formas de arte. Pois a *arte simbólica* alcança sua efetividade mais adequada e sua maior aplicação na *arquitetura*, onde ela impera segundo o seu mais completo conceito e ainda não foi rebaixada, por assim dizer, à natureza inorgânica de uma outra arte; para a *Forma de arte clássica*, em contrapartida, a *escultura* é a realidade incondicionada que assume a arquitetura apenas como envoltura e, por outro lado, ainda não é capaz de modelar a pintura e a música como Formas absolutas para seu conteúdo; a *Forma de arte romântica*, por fim, se apropria da expressão pictural e musical de um modo autônomo e incondicionado como também da exposição poética; mas a poesia é adequada a

## INTRODUÇÃO

todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença.

Portanto, o que as artes particulares realizam em obras de arte singulares, segundo o conceito, são apenas as Formas universais da Idéia de beleza que a si se desenvolve; enquanto que na sua efetivação exterior ergue-se o amplo panteão da arte, cujo construtor e mestre de obras é o espírito do belo que se apreende a si mesmo, mas que a história mundial irá consumir apenas em seu desenvolvimento de milênios.