

1999  
Hegel  
V. 1 / 1.ª ed.

NS: 445 67 49  
p. 1.ª ed.

Título do original:  
*Vorlesungen über die Ästhetik*

1ª edição 1999  
2ª edição 2001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.

Curso de Estética I / G. W. Hegel ; tradução de Marco Aurélio Werle ; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva ; consultoria Victor Knoll e Oliver Tölle – 2. ed. rev. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001. – (Clássicos ; 14)

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik.*

ISBN: 85-314-0467-3

1. Estética. I. Título II. Série.

99-3721

CDD-701.17

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Arte 701.17

Direitos em Língua Portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374  
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (0xx11) 3818-4151  
Tel. (0xx11) 3818-4008 / 3818-4150  
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Impresso no Brasil 2001

Foi feito o depósito legal

**DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL**



21000053881

laridades e peculiaridades meramente subjetivas. Quando *Guilherme Tell* foi encenado pela primeira vez em Weimar<sup>90</sup>, nenhum suíço ficou satisfeito. De modo semelhante, muitos procuram em vão, mesmo nas [362] mais belas canções de amor, seus próprios sentimentos e, por isso, declaram a exposição como igualmente falsa, ao passo que outros, que apenas conhecem o amor pelos romances, acreditam não serem amados na efetividade até que reencontram em si mesmos e em torno de si os sentimentos [*Gefühlen*] e situações completamente iguais àqueles dos romances.

### C. O ARTISTA

Nesta primeira parte consideramos inicialmente a *Idéia* universal do belo, a seguir, sua existência deficiente na beleza da *natureza*, para, em terceiro lugar, penetrar no *ideal* enquanto a efetividade adequada do belo. O ideal desenvolvemos em primeiro lugar novamente segundo seu conceito *universal* que, todavia, em segundo lugar, nos conduziu para o seu modo de exposição *determinado*. Mas na medida em que a obra de arte decorre do espírito, ela necessita de uma atividade subjetiva produtora, a partir da qual provém e, enquanto seu produto, é para um outro, para a intuição e o sentimento do público. Esta atividade é a fantasia do artista. Por isso, temos de examinar agora ainda, por fim, enquanto *terceiro* aspecto do ideal, como a obra de arte pertence ao interior subjetivo enquanto um produto seu que ainda não nasceu para a efetividade, e sim primeiramente se configura na *subjetividade criadora*, no gênio e no talento do artista. Entretanto, precisamos propriamente mencionar este aspecto apenas para que seja dito dele que deve ser excluído do círculo da consideração filosófica ou que, todavia, apenas fornece poucas determinações universais, embora seja uma questão já muitas vezes levantada, acerca de onde, pois, o artista tira este dom e capacidade de concepção e execução, de como faz a obra de arte. Gostaríamos de ter uma receita para isso, uma prescrição de como é preciso fazer e em quais circunstâncias e estados devemos nos situar para produzir algo semelhante. Foi assim que o [363] cardeal de Este perguntou a Ariosto sobre seu *Orlando Furioso*: “Mestre Luís, de onde o senhor tira todas estas coisas demoníacas?” Indagado de modo semelhante, Rafael respondeu numa carta conhecida que aspira a uma certa *idea*.

Podemos considerar estas relações mais precisas segundo três pontos de vista, na medida em que:

90. No dia 17 de março de 1804 (N. da T.).

em primeiro lugar, estabelecermos o conceito do *gênio* artístico e de *entusiasmo*<sup>91</sup>,

em segundo lugar, falarmos da *objetividade* desta atividade criadora e em terceiro lugar, procurarmos verificar o caráter da verdadeira *originalidade*.

### 1. Fantasia, Gênio e Entusiasmo

Quanto à questão do gênio, trata-se imediatamente de uma determinação precisa do que ele é; pois gênio é uma expressão totalmente geral, utilizada não apenas a propósito de artistas, mas também para os grandes comandantes de exército e reis como também para os heróis da ciência. Também aqui podemos novamente distinguir três aspectos de modo mais determinado.

#### a. A fantasia

No que se refere, em primeiro lugar, à faculdade *geral* da produção artística, caso se deva falar de faculdade, a *fantasia* deve ser designada como esta capacidade artística que se destaca. Mas então devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia com a *imaginação* [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora.

α) A esta atividade criadora pertence inicialmente o dom e o sentido para a (apreensão da *efetividade* e suas formas,) que imprimem no espírito, por meio da escuta e da visão atentas, as mais variadas imagens do *que existe* [*Vorhandenen*], assim como a (memória) conservadora do mundo colorido destas imagens multiformes. Por isso, sob este aspecto, o artista [364] não está referido às imaginações feitas por ele mesmo, e sim deve dirigir-se à *efetividade*, abandonando os assim chamados ideais rasos. Um início ideal na arte e na poesia é sempre muito suspeito, pois o artista deve beber [*schöpfen*] na plenitude da vida e não na plenitude da universalidade abstrata, na medida em que na arte, ao contrário da filosofia, não é o pensamento que fornece o elemento da produção e sim a configuração efetiva exterior. Por conseguinte, é neste elemento que o artista deve se encontrar e se sentir familiar. Ele deve ter visto muito, ouvido muito e conservado muito em si mesmo, como em geral os grandes indivíduos quase sempre se distinguem por uma grande memória. Pois o que interessa ao ser humano, isso ele guarda consigo, e um espírito profundo estende o campo de seus interesses sobre inumeráveis objetos. Goethe, por exemplo, iniciou deste modo e por toda a sua vida ampliou sempre mais o

91. *Begeisterung* na tradição latina também é traduzida por "inspiração". Preferimos "entusiasmo" apoiando-nos, neste caso, no sentido grego do *enthousiasmós* enquanto "exaltação criadora" (N. da T.).

círculo de suas intuições. A primeira exigência constitui, portanto, este dom e interesse de uma apreensão determinada do que é efetivo em sua forma real bem como a retenção do que foi intuído. Inversamente, é preciso igualmente unir ao conhecimento familiar exato da forma exterior a idêntica familiaridade com o *interior* do ser humano, com as paixões do ânimo e com todas as fins do peito humano; e a este duplo conhecimento deve se ajuntar a familiaridade com o modo como o *interior* do espírito se expressa na *realidade* e aparece através [*hindurchscheint*] da exterioridade dela.

β) *Em segundo lugar*, porém, a fantasia não permanece presa a este mero acolhimento da efetividade exterior e interior, pois a obra de arte ideal não pertence apenas o aparecer do espírito interior na realidade das formas exteriores, mas a verdade e a racionalidade em si e para si existentes do efetivo é o que deve chegar ao fenômeno exterior: Esta *racionalidade* de seu objeto determinado, por ele escolhido, não deve apenas [365] estar presente na consciência do artista e o mover, e sim ele deve ter refletido sobre o essencial e verdadeiro, segundo toda a sua amplitude e toda a sua profundidade. Pois sem reflexão [*Nachdenken*] o ser humano não leva à consciência o que está nele e, assim, em toda grande obra de arte também se percebe que a matéria foi por muito tempo e profundamente ponderada e meditada segundo todas as direções. Nenhuma obra consistente nasce da leviandade da fantasia. Com isso, todavia, não se deve dizer que o artista deve apreender na Forma de pensamentos *filosóficos* o verdadeiro de todas as coisas, o qual constitui a base universal tanto na religião quanto na filosofia e na arte. A filosofia não lhe é necessária, e se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte, no que se refere à Forma do saber. Pois a tarefa da fantasia consiste unicamente no fato de fornecer a si uma consciência daquela racionalidade interior na forma concreta e na efetividade individual e não na Forma de enunciados e representações universais. O artista deve, por conseguinte, expor o que nele vive e fermenta nas Formas e nos fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. Nesta elaboração mútua [*Ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]. Constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum Conteúdo que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz. Igualmente necessária para ele é a concentração do ânimo.

[366] γ) Mediante este sentimento que perpassa e anima o todo, o artista possui sua matéria e configuração dela como o seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], como sua propriedade mais íntima enquanto *sujeito*. Pois a intuição imagética [*das bildliche Veranschaulichen*] aliena toda Conteúdo para a exterioridade e é apenas o sentimento que o mantém em unidade subjetiva com o si mesmo [*Selbst*] interior. Segundo este aspecto, o artista não deve ter apenas contemplado o mundo ao seu redor e se tornado familiar com os fenômenos exteriores e interiores, e sim muitas e grandes coisas já devem ter passado por seu próprio peito, seu coração já deve ter sido golpeado e movido em profundidade, ele deve ter passado por muitas coisas e já ter vivido muitas coisas antes de ser capaz de configurar [*herausbilden*] em fenômenos concretos as autênticas profundidades da vida. Por isso, o *genius* certamente efervesce na juventude, como foi o caso, por exemplo, com Goethe e Schiller, mas somente a idade madura e avançada pode levar a uma completude a autêntica maturidade da obra de arte.

#### b. O talento e o gênio

Esta atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora [*herausarbeiten*] em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra, é o que se denomina de gênio, talento e assim por diante.

α) Anteriormente já consideramos os aspectos que pertencem ao gênio. O gênio é a capacidade *geral* para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas *subjetivas*, pois produzir [*produzieren*] espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir [*Hervorbringen*]. Mais precisamente, contudo, costuma-se ainda estabelecer uma diferença determinada entre *genius* e *talento*. E, com efeito, ambos não são imediatamente idênticos, embora sua identidade seja necessária para a perfeita criação artística. A arte, com efeito, na medida em que em geral individualiza os seus produtos e deve dar-lhes uma aparição [*Erscheinung*] real, [367] requer também para as espécies *particulares* desta efetivação capacidades *particulares* diferenciadas. Uma tal capacidade podemos designar de talento, como, por exemplo, uma pessoa tem um talento completo para tocar violino, outra para o canto etc. Mas um mero talento apenas num aspecto muito singularizado da arte pode levar a algo de consistente [*Tüchtigem*], e exige, contudo, para ser em si mesmo completo, sempre novamente a capacidade artística e animação gerais, que unicamente são proporcionadas pelo *genius*. Por conseguinte, o talento sem o gênio não consegue ir muito além da habilidade exterior.

β) Além disso, considera-se comumente que o talento e o gênio deveriam ser *inatos* ao ser humano. Também nisso reside um aspecto, com o qual há algo de correto, embora ele seja, numa outra relação, novamente falso. Pois o ser humano enquanto ser humano também nasceu para a religião, por exemplo, para o pensar e para a ciência, isto é, enquanto *ser humano* ele tem a capacidade de ter uma consciência de Deus e de chegar ao conhecimento pensante. Para isso, ele não necessita de mais nada a não ser do nascimento em geral e da educação, da formação, da tenacidade. Com a arte as coisas se passam de outro modo; ela exige uma disposição *específica*, na qual um momento natural também desempenha um papel essencial. Assim como a própria beleza é a Idéia realizada no sensível e no efetivo e a obra de arte põe em relevo, para o olho e a orelha, o espiritual na imediatez da existência, assim também o artista deve configurar, não na Forma exclusivamente espiritual do pensar, mas no seio da intuição e da sensação [*Empfindung*] e, mais precisamente, em relação a um material sensível e no elemento dele. Por isso, esta criação artística, bem como a arte em geral, abarca em si mesma o aspecto da imediatez e da naturalidade, e este aspecto o sujeito não pode produzir em si mesmo, mas deve encontrá-lo em si mesmo como dado de modo imediato. É este unicamente o significado segundo o qual se pode dizer que o talento e o gênio devem ser *inatos*.

[368] Analogamente, as diferentes artes também são em maior ou menor grau nacionais e estão em conexão com o aspecto natural de um povo. Os italianos, por exemplo, possuem o canto e a melodia quase por natureza; nos povos nórdicos, em contrapartida, a música e a ópera, embora tenham se desenvolvido neles com grande sucesso, se tornaram, tal como as laranjeiras, tampouco completamente familiares. Aos gregos é próprio o mais belo acabamento na arte poética épica e sobretudo a completude na escultura; em contrapartida, os romanos não possuíram nenhuma arte propriamente autônoma, antes tiveram de transplantá-la de início da Grécia para o seu solo. Por conseguinte, a arte que mais universalmente se expandiu foi de fato a poesia, porque nela o material sensível e sua configuração [*Formierung*] requerem as menores exigências. No seio da poesia, por sua vez, o canto popular [*Volkslieder*] é o mais nacional e mais ligado ao aspecto da naturalidade, donde o canto do povo também estar ligado às épocas de menor formação espiritual e o mais das vezes conservar a despreocupação do natural. Goethe produziu obras de arte em todas as Formas e gêneros da poesia, mas o que ele produziu de mais interior e espontâneo são os seus primeiros cantos<sup>92</sup>. Eles são os que menos cultura requerem.

92. Hegel refere-se a *Mailied* [Canto de Maio], *Willkommen und Abschied* [Boas-Vindas e Adeus], *Heidenröslein* etc. (N. da T.).

Os gregos modernos, por exemplo, são ainda hoje um povo poético, cantante. Tudo neles se transforma imediatamente em canto – seja um ato corajoso que ocorre hoje ou ontem, um caso de morte e suas circunstâncias particulares, um enterro, cada aventura ou uma opressão singular por parte dos turcos; e temos vários exemplos de que muitas vezes no dia da batalha já se cantava cantos em vista da nova vitória conquistada. Fauriel<sup>93</sup> publicou uma coletânea de cantos dos gregos modernos, em parte tomado da boca das mulheres, amas e criadas, as quais não conseguiam parar de se admirar pelo assombro que ele demonstrava por seus cantos. É deste modo que a arte e sua espécie de produção determinada estão conectadas com a [369] nacionalidade determinada dos povos. Assim, os improvisadores se encontram principalmente na Itália e são de um talento admirável. Um italiano ainda hoje improvisa dramas de cinco atos e isso sem ter decorado nada, mas tudo nasce do conhecimento das paixões e situações humanas e do entusiasmo profundamente atual. Um pobre improvisador, depois de ter por muito tempo poetizado e, por fim, começado a recolher num chapéu velho o dinheiro dos presentes, se encontrava ainda em tal fervor e ardor que não conseguia parar de declamar, e gesticulava tanto com os braços e as mãos até que finalmente todo o seu dinheiro arrecadado caiu no chão.

γ) (Ao gênio pertence, pois, em terceiro lugar, porque compreende em si mesmo este aspecto da naturalidade, também a facilidade da produção interior e da habilidade técnica exterior quanto às determinadas artes.) A este propósito fala-se muito, no caso de um poeta, por exemplo, da prisão da métrica e da rima, ou no caso de um pintor, das múltiplas dificuldades que lhe são colocadas pelo desenho, pelo conhecimento das cores, da sombra e da luz na invenção e na execução. Sem dúvida todas as artes requerem um amplo estudo, uma aplicação constante, uma habilidade variadamente formada; entretanto, quanto maior e mais rico for o talento e o gênio tanto menos dificuldade ele encontrará para a aquisição das habilidades necessárias para a produção. Pois o autêntico artista tem o impulso *natural* e a necessidade imediata de configurar imediatamente tudo o que possui em sua sensação [*Empfindung*] e representação. Este modo de configuração é a *sua* maneira de sentir e de intuir, que ele encontra em si mesmo sem esforço como o órgão autêntico adequado para ele. Um músico, por exemplo, apenas pode dar a conhecer em melodias o que de mais profundo nele se move e se agita, e o que ele sente torna-se para ele imediatamente melodia, assim como ao pintor se torna forma e cor e [370] ao poeta poesia da representação, a qual reveste suas configurações em palavras que soam bem. E este dom de configuração ele não possui apenas como representação, imaginação e sensação [*Empfindung*] teóricas, mas igualmente de modo imediato

93. Claude Charles Fauriel (1772-1844), filólogo francês.

como sentimento [*Empfindung*] prático, isto é, como dom de execução efetiva. As duas coisas estão unidas no artista autêntico. O que vive em sua fantasia logo lhe vem, desse modo, como que aos dedos, tal como nos vem à boca a expressão do que pensamos ou tal como nossos pensamentos, representações e sentimentos os mais íntimos aparecem imediatamente em nós na postura e nos gestos. O *genius* autêntico desde sempre soube facilmente lidar com o aspecto externo da execução técnica e mesmo o material mais pobre e aparentemente mais inadequado ele também forçou de tal modo que este teve de acolher em si mesmo e expor as formas interiores da fantasia. O que desse modo reside imediatamente nele, o artista deve, na verdade, exercitar até a habilidade completa; a possibilidade da execução imediata, contudo, deve igualmente estar nele enquanto dom natural; caso contrário, a habilidade meramente apreendida nunca levará a uma obra de arte viva. Ambos os aspectos, a produção interior e sua realização, andam, conforme o conceito da arte, completamente de mãos dadas.

### c. O entusiasmo

A atividade da fantasia e a execução técnica, consideradas por si mesmas enquanto estado no artista, são o que, em terceiro lugar, estamos acostumados a chamar de *entusiasmo*.

α) Quanto ao entusiasmo, questiona-se inicialmente pelo modo de seu nascimento, em relação ao qual foram propagadas as mais variadas representações.

αα) Na medida em que o gênio em geral se encontra na mais estreita conexão do espiritual e do natural, acreditou-se que o entusiasmo poderia ser principalmente produzido mediante estímulo *sensível*. Mas o calor do sangue unicamente não é suficiente, o champanhe ainda não produz nenhuma [371] poesia; Marmontel<sup>94</sup>, por exemplo, conta que numa adega na Champanha tinha diante de si seis mil garrafas e que, porém, nada de poético lhe foi insuflado. Igualmente o melhor gênio pode deitar-se na relva verde sob a brisa fresca, quantas vezes quiser, ao anoitecer e amanhecer, e olhar para o céu, sem que seja, porém, bafejado por nenhum entusiasmo suave.

ββ) Inversamente, o entusiasmo tampouco se deixa provocar para a produção por meio da mera *intenção espiritual*. Aquele que apenas se propõe a ser entusiasmado para fazer um poema ou pintar um quadro e inventar uma melodia, sem trazer já em si mesmo algum Conteúdo como estímulo vivo, e necessita primeiramente procurar aqui e ali por uma matéria, ele ainda não produzirá [*fassen*], a partir desta mera intenção, não obstante todo o talento, nenhuma bela concepção ou não será

94. Jean-François Marmontel (1723-1799), escritor francês (N. da T.).



capaz de produzir uma obra de arte consistente. Nem aquele estímulo apenas sensível nem a mera vontade e decisão proporcionam entusiasmo autêntico, e empregar tais meios demonstra apenas que o ânimo e a fantasia ainda não apreenderam em si mesmos nenhum interesse verdadeiro. Em contrapartida, se o impulso artístico é de espécie justa, este interesse já se lançou previamente sobre um objeto e Conteúdo determinados e os reteve.

γγ) Por isso, o verdadeiro entusiasmo se inflama com qualquer conteúdo determinado que a fantasia captura para expressar artisticamente e designa o estado deste próprio configurar [*Ausgestalten*] ativo – tanto no interior subjetivo quanto também na execução objetiva da obra de arte; pois o entusiasmo é necessário para esta dupla atividade. Neste caso coloca-se novamente a questão de saber de que modo uma tal matéria deve chegar ao artista. Também nesta relação existem variados pontos de vista. Quantas vezes não ouvimos a exigência de que o artista deve apenas extrair [*schöpfen*] a matéria dele mesmo. Sem dúvida pode ser este o caso quando, por exemplo, o poeta [372] “canta como o pássaro que habita nos ramos”. A própria jovialidade é então a ocasião que pode ao mesmo tempo se oferecer também a si mesma desde o interior enquanto matéria e conteúdo, na medida em que impulsiona para o gozo artístico da própria serenidade. Então também “o canto que brota da garganta é uma recompensa que rende ricamente”. Por outro lado, contudo, muitas vezes as maiores obras de arte foram criadas a partir de uma ocasião completamente exterior. As odes encomiásticas de Píndaro, por exemplo, nasceram muitas delas por encomenda. Igualmente por infinitas vezes a finalidade e o objeto para os edifícios e os quadros foram propostos aos artistas e eles, contudo, conseguiram se entusiasmar. Inclusive ouvimos freqüentemente entre os artistas a queixa de que lhes faltam as matérias que poderiam trabalhar. Uma tal exterioridade e seu impulso para a produção são aqui o momento da naturalidade e imediatez, que pertence ao conceito de talento e, por conseguinte, deve igualmente apresentar-se no que se refere ao começo do entusiasmo. A posição do artista, segundo este aspecto, é da espécie que ele, justamente como talento *natural*, entra em relação com uma matéria dada que *se encontra diante* dele, na medida em que – por um motivo exterior, por um acontecimento, ou como Shakespeare, por exemplo, por lendas, antigas baladas, novelas e crônicas – se encontra desafiado em si mesmo para configurar esta matéria e em geral se exteriorizar nela. A ocasião para a produção, portanto, pode vir completamente do exterior e a exigência unicamente importante é apenas que o artista conceba um interesse essencial e deixe o objeto ser nele mesmo vivo. Então o entusiasmo do gênio vem por si mesmo. E um artista autenticamente vivo encontra justamente por meio desta

vitalidade milhares de ocasiões para a atividade e o entusiasmo – ocasiões pelas quais os outros passam, sem serem por elas tocados.

β) Se questionarmos a seguir em que *consiste* o entusiasmo artístico, veremos que ele nada mais é do que ser preenchido completamente pela coisa, [373] estar totalmente presente na coisa e não descansar até o momento em que a forma artística estiver exprimida e em si mesma acabada.

γ) Mas se o artista deixou deste modo o objeto tornar-se totalmente algo seu, ele deve, inversamente, saber esquecer sua particularidade [*Besonderheit*] subjetiva e as particularidades [*Partikularitäten*] contingentes dela e, por seu lado, penetrar totalmente na matéria, de modo que, enquanto sujeito, apenas seja como que a Forma para dar forma [*Formieren*] ao conteúdo que o prendeu. Um entusiasmo, no qual o sujeito se ostenta e se faz valer enquanto sujeito, em vez de ser o órgão e a atividade viva da própria coisa, é um mau entusiasmo. – Este ponto nos conduz para a assim chamada objetividade das produções artísticas.

## 2. A Objetividade da Exposição

a) No sentido habitual da palavra, compreende-se por objetividade que na obra de arte todo o conteúdo deve assumir a Forma da efetividade já existente e se apresentar nesta forma exterior conhecida.) Se quiséssemos nos contentar com uma tal objetividade, então poderíamos denominar Kotzebue de um poeta objetivo. Nele reencontramos totalmente a efetividade comum. Mas a finalidade da arte consiste justamente em abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira. – O artista não deve, por conseguinte, ir atrás da objetividade meramente exterior, para a qual falta a substância plena do conteúdo. Pois a apreensão do já existente de outro modo pode, além disso, certamente apresentar em si mesma a mais alta vitalidade e, como já vimos anteriormente em alguns exemplos das obras de juventude de Goethe, exercer uma grande atração por meio de sua animação interior; mas [374] se lhe faltar um autêntico Conteúdo, ela não levará, contudo, à verdadeira beleza da arte.

b) Uma segunda espécie de objetividade, por isso, não faz do exterior enquanto tal finalidade, e sim (o artista apreendeu seu objeto com a interioridade profunda do ânimo.) Mas este interior permanece tão fechado e concentrado que ele não pode afirmar-se em clareza consciente e chegar ao verdadeiro desdobramento. A eloquência do *pathos* limita-se a anunciar-se com riqueza de pressentimento, por meio de fenômenos exteriores, nos quais ressoa, sem possuir a força e a formação para poder explicar a natureza plena do conteúdo. Principalmente os cantos popu-

lares pertencem a este modo de exposição. Simples quanto ao exterior, eles apontam para um sentimento [*Gefühl*] profundo, mais amplo, que lhes está à base, mas que não consegue expressar-se claramente, na medida em que aqui a arte ainda não chegou propriamente à formação para levar à luz, numa aberta transparência, seu Conteúdo e deve contentar-se em torná-lo presumível para o pressentimento do ânimo por meio de exterioridades. O coração permanece compenetrado e comprimido em si mesmo e, para tornar-se compreensível ao coração, reflete-se apenas em circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos, os quais sem dúvida são expressivos, mesmo se lhes também é dado apenas uma inflexão completamente leve para o ânimo e o sentimento. Também Goethe forneceu deste modo cantos sumamente excelentes: “O Lamento do Pastor”, por exemplo, é um dos mais belos desta espécie. O ânimo partido pela dor e a nostalgia dá-se a conhecer mudo e fechado em traços puramente exteriores, e mesmo assim ressoa inexpressada a mais concentrada profundidade do sentimento. No “Rei dos Elfos” e em muitos outros impera o mesmo tom. Este tom, contudo, pode também descer à barbárie obtusa, que não deixa que a essência da coisa e da situação chegue à consciência e se atém apenas às exterioridades em parte cruas em parte insípidas. Como, por exemplo, se diz no grupo dos tambores de *A Corneta Mágica do Menino*<sup>95</sup>: |375| “Ó patíbulo, casa grandiosa!” ou: “Adeus, senhor Cabo”, e se louvou isso como sumamente comovedor. Quando, em contrapartida, Goethe canta [“A saudação das flores”<sup>96</sup>]:

Der Strauß, den ich gepflücket,  
Grüe dich vieltausendmal!  
Ich habe mich oft gebücket,  
Ach, wohl eintausendmal,  
Und ihn ans Herz gedrückt  
Wie hunderttausendmal! –<sup>97</sup>

a interioridade é aqui acenada de um modo totalmente diferente, pois não coloca nada de trivial e em si mesmo repulsivo diante da nossa intuição. Mas o que em geral falta a toda esta espécie de objetividade é o aflorar [*Heraustreten*] claro, efetivo do sentimento e da paixão, os quais na arte autêntica não devem permanecer aquela profundidade fechada, que apenas perpassa o exterior ressoando levemente, mas devem de modo completo ou sair fora [*herauskehren*] por si ou atravessar

95. *Des Knaben Wunderhorn*: reunião de canções populares, recomposta por Clemens Brentano e Achim von Arnim. Surgida em 1805, é uma das obras mais significativas do “segundo romantismo” alemão (N. da T.).

96. *Blumengruß*, poema breve de 1810, publicado em 1815 (N. da T.).

97. “O ramallete por mim colhido, / Saúda você milhares de vezes! / Algumas vezes me inclinei, / Ah, mil vezes, / E o apertei ao coração / Cem mil vezes! –” (N. da T.).

brilhando clara e inteiramente o exterior no qual se instalam. Schiller, por exemplo, está presente em seu *pathos* com toda a alma, mas com uma grande alma, que se instala [*einlebt*] na essência da coisa e é ao mesmo tempo capaz de expressar a sua profundidade de modo o mais livre e brilhante na plenitude da riqueza e da harmonia [*Wohlklang*]<sup>98</sup>.

c) Nesta relação também podemos, de acordo com o conceito do ideal, estabelecer aqui a verdadeira objetividade, sob o aspecto da exteriorização subjetiva, no sentido de que no interior subjetivo nada deve ser retido do autêntico Conteúdo que entusiasma o artista, e sim tudo deve ser desdobrado completamente e, na verdade, de um modo que a alma e a substância universais do objeto escolhido apareçam igualmente ressaltadas, assim como a sua configuração individual em si mesma completamente acabada e penetrada por aquela alma e substância segundo toda a exposição. Pois o supremo e o mais excelente não é o inefável, de modo que o artista ainda fosse em si mesmo de uma profundidade maior do que a apresentada pela obra, e sim suas [376] obras são o que há de melhor do artista e o verdadeiro; o que ele é, ele é, mas o que apenas permanece no interior, isso ele não é.

### 3. Maneira, Estilo e Originalidade

Mas por mais que deva ser exigida do artista uma objetividade no sentido anteriormente mencionado, a exposição, contudo, é a obra de *seu* entusiasmo. Pois enquanto sujeito ele se uniu totalmente ao objeto e criou [*herausgeschaffen*]<sup>99</sup> o encorpamento artístico a partir da vitalidade interior de *seu* ânimo e de *sua* fantasia. Esta identidade da subjetividade do artista e da verdadeira objetividade da exposição é o terceiro aspecto principal que ainda devemos considerar brevemente, na medida em que nele se mostra reunido o que até agora mantivemos separado como gênio e objetividade. Podemos designar esta unidade como o conceito da autêntica *originalidade*.

Antes de passarmos ao estabelecimento do que este conceito contém em si mesmo, devemos ainda ter em vista dois pontos, cuja unilateralidade deve ser superada para que a verdadeira originalidade deva poder sobressair-se. Estes pontos referem-se à *maneira* subjetiva e ao *estilo*.

98. "Harmonia" em sentido musical poético, diferente da *Harmonie*, que designa a "harmonia" no sentido mais geral, também aplicável às cores, por exemplo (N. da T.).

99. *Herausgeschaffen* literalmente: "criar-para-fora", "levar para fora", "tirar" (no sentido de "extrair") (N. da T.).

## a. A maneira subjetiva

A mera *maneira* deve ser essencialmente distinguida da originalidade. Pois a maneira concerne apenas às *peculiaridades particulares* e, desse modo, *contingentes*, do artista que, em vez da *coisa* mesma e de sua exposição ideal, se sobressaem e se fazem valer na produção da obra de arte.

α) A maneira, neste sentido, não se refere então às espécies universais da arte, que em si e para si exigem um modo de exposição diferenciado, como, por exemplo, o pintor de paisagens deve apreender os objetos de modo diferente do que o pintor histórico, o poeta épico de modo diferente do que o lírico [377] ou o dramático, – mas a maneira é uma concepção e peculiaridade contingente da execução apenas pertencente a este sujeito, que pode inclusive chegar a ponto de entrar em *direta contradição* com o verdadeiro conceito do ideal. Considerada sob este aspecto, a maneira é a pior coisa à qual pode entregar-se o artista, na medida em que ele apenas se abandona à sua subjetividade limitada enquanto tal. Mas a arte supera em geral tanto a mera contingência do Conteúdo quanto o fenômeno exterior e, por conseguinte, também estabelece para o artista a exigência de que ele elimine em si mesmo as particularidades contingentes de sua peculiaridade subjetiva.

β) Por isso, a maneira, *em segundo lugar*, não se opõe diretamente à verdadeira exposição artística, e sim apenas se reserva mais os *aspectos externos* enquanto espaço de jogo. Ela conquista seu espaço maior na pintura e na música, porque estas artes oferecem a maior amplitude de aspectos externos para a concepção e a execução. Um modo de exposição peculiar pertencente ao artista particular, a seus sucessores e discípulos, e transformado em hábito por causa da repetição freqüente, é o que constitui aqui a maneira, a qual tem a ocasião de se anunciar segundo dois aspectos.

αα) O primeiro aspecto concerne à concepção. O tonalidade do ar, por exemplo, a folhagem, a distribuição da luz e da sombra, todo o tom do colorido em geral permite na pintura uma variedade infinita. Por isso, principalmente na espécie do colorido e da iluminação também encontramos nos pintores a maior diversidade e os mais peculiares modos de concepção. Este também pode ser um tom de cor que em geral não percebemos na natureza, porque não dirigimos nossa atenção a ele, embora ocorra. Mas este ou aquele artista o percebeu, se apropriou dele e se acostumou a ver e a reproduzir tudo nesta espécie de colorido e de iluminação. E assim como lhe aconteceu com o colorido, [378] também poderá acontecer com os próprios objetos, seu agrupamento, posição e movimento. Principalmente nos holandeses encontramos freqüentemente este aspecto da maneira; por exemplo, pertencem a esta categoria as peças noturnas de van der Neer e seu tratamento do luar, as

colinas de areia de van der Goyen em muitas de suas paisagens, o brilho reiterado do Atlas e de outros tecidos [*Stoffe*] de seda em tantos quadros de outros mestres.

ββ) Além disso, a maneira se estende à execução, à condução do pincel, à demão, à fusão das cores e assim por diante.

γγ) Mas na medida em que um tal modo específico de concepção e exposição se generaliza em hábito por meio da contínua repetição e se torna uma segunda natureza para o artista, surge o perigo de a maneira, quanto mais específica for, tanto mais facilmente degenerar numa repetição e fabricação destituídas de alma e, desse modo, áridas, nas quais o artista não mais se encontra com sentido pleno e entusiasmo total. Então a arte se rebaixa a uma mera aptidão manual e habilidade de artesão e a maneira em si [*an sich*] mesma não rejeitável pode tornar-se algo insípido e destituído de vida.

γ) A maneira mais autêntica deve, por isso, subtrair-se a esta particularidade limitada e ampliá-la em si mesmo, de tal sorte que tais modos especiais de tratamento não possam mortificar-se numa mera questão de hábito, na medida em que o artista se restringe de modo *mais universal* à natureza da coisa e sabe tornar este modo de tratamento mais universal, tal como o seu *conceito* exige, em algo próprio. Neste sentido, por exemplo, pode-se denominar de maneira em Goethe o fato de ele saber concluir com habilidade, mediante uma inflexão serena, não apenas poemas de sociedade, mas também outros inícios mais sérios, para novamente superar ou afastar o caráter sério da consideração ou situação. Também Horácio em suas cartas segue esta maneira. Esta é uma inflexão da conversação e do caráter agradável da vida social [379] em geral que, para não penetrar mais profundamente no assunto, mantém-se em si, rompe e novamente com habilidade reconduz o mais profundo para a serenidade. Este modo de concepção certamente também é maneira e pertence à subjetividade do tratamento, mas a uma subjetividade que é de espécie mais geral e procede completamente tal como é necessário no seio da espécie de exposição tencionada. A partir deste último estágio da maneira podemos passar para a consideração do estilo.

## b. O estilo

“Le style c’est l’homme même”<sup>100</sup> é uma conhecida expressão francesa. Aqui estilo significa em geral a peculiaridade do sujeito que se dá a conhecer completamente em seu modo de expressão, na espécie de suas inflexões e assim por diante. Inversamente o senhor von Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. I, p. 87) busca

100. Em francês no original: “O estilo é o próprio homem”, a expressão é de Buffon (N. da T.).

esclarecer a expressão estilo “como um adaptar-se, tornado hábito, às exigências interiores da matéria, no qual o escultor configura efetivamente suas formas em imagens e o pintor as faz aparecer” e enuncia nesta relação observações sumamente importantes sobre o modo de exposição que, por exemplo, permite ou proíbe o material sensível determinado da escultura. Não necessitamos, contudo, limitar o termo estilo meramente a este aspecto do elemento *sensível*, mas podemos estendê-lo àquelas determinações e leis da exposição artística que procedem da natureza de um gênero artístico, no seio do qual um objeto chega à execução. Quanto a isso distingue-se na música o estilo sacro do estilo operístico, na pintura o estilo histórico da pintura de gêneros. O estilo refere-se então a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da [380] coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou a incapacidade de poder apropriar-se de um tal modo de exposição em si mesmo necessário ou o arbítrio subjetivo de deixar livre curso, não ao que é conforme a leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma má maneira. Por isso também, tal como o senhor von Rumohr já observa, é inadmissível transferir as leis do estilo de um gênero artístico para outros, tal como o fez Mengs, por exemplo, em sua célebre “Assembléia das musas na Vila Albani”<sup>101</sup>, onde “concebeu e executou as Formas coloridas de seu Apolo segundo o princípio da escultura”. De modo semelhante vê-se em muitos quadros de Dürer que ele se apropriou completamente do estilo da xilogravura e que também na pintura o tinha diante de si, principalmente no pregueado.

### c. Originalidade

A originalidade, por fim, não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo subjetivo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende uma matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico, enquanto adequado ao conceito universal do ideal.

α) A originalidade é, por isso, idêntica à verdadeira objetividade e une o subjetivo e a coisa [*Sachliche*] da exposição de *tal* modo que os dois aspectos não conservam mais nada de estranho um em relação ao outro. Sob uma certa relação, por conseguinte, ela constitui a mais própria interioridade do artista, segundo a outra relação, contudo, ela nada mais oferece a não ser a natureza do objeto, de

101. O título completo do quadro de Anton Raphael Mengs (1728-1779) é *Apolo no Parnasso Cercado pelas Nove Musas* (N. da T.).

modo que aquela peculiaridade apenas aparece como a peculiaridade da própria coisa e, na mesma medida, provém desta assim como a coisa nasce da subjetividade produtiva.

[381|β) Por isso, a originalidade deve ser sobretudo distinguida do arbítrio de meros achados. Pois costuma-se compreender por originalidade apenas a produção de extravagâncias, tal como justamente apenas são peculiares a este sujeito e não ocorreriam a mais ninguém. Esta é então apenas uma má particularidade. Ninguém, por exemplo, neste significado da palavra, é mais original do que os ingleses, isto é, cada um se entrega a uma mania determinada, que não será repetida por nenhum ser humano sensato, e qualifica-se a si, na consciência de sua mania, de original.

A isso se liga, pois, também a originalidade, celebrada especialmente hoje em dia, a da espíritosidade [Witz] e do humor [Humor]. Nela o artista parte de sua própria subjetividade e sempre retorna a ela, de modo que o autêntico objeto da exposição é apenas tratado como uma ocasião exterior para dar completo espaço de jogo para a espíritosidade, as troças, os achados e os sobressaltos do humor [Laune] o mais subjetivo. Mas então o objeto e este aspecto subjetivo se separam e procede-se inteiramente de modo arbitrário com a matéria, para que de fato a particularidade do artista possa distinguir-se como a questão principal. Um tal humor [Humor] pode ser pleno de espírito e de sentimento profundo e comumente surge como sumamente imponente, mas no conjunto é mais fácil do que se acredita que seja. Pois sempre interromper o curso racional da coisa, iniciar arbitrariamente, prosseguir, terminar, misturar alternadamente uma série de espíritosidades e sentimentos e, desse modo, engendrar caricaturas da fantasia é mais fácil do que desenvolver e completar a partir de si um todo em si mesmo consistente no testemunho do verdadeiro ideal. Mas o humor atual ama ressaltar a repugnância de um talento mal-educado e igualmente hesita entre o humor efetivo, a trivialidade e o disparate. Raramente houve humor verdadeiro; mas agora as trivialidades as mais insípidas devem valer como ricas de espírito e profundas, se elas apenas possuem a cor exterior e [382| a pretensão do humor. Shakespeare, em contrapartida, possui grande e profundo humor e mesmo assim também não faltam nele banalidades. Do mesmo modo, Jean Paul<sup>102</sup> surpreende muitas vezes pela profundidade da espíritosidade e beleza do sentimento; mas também freqüentemente surpreende no modo oposto, por meio da combinação barroca de objetos, que estão desconectadamente separa-

102. Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825), denominado Jean Paul, uma das mais importantes figuras do romantismo alemão, autor de sátiras, idílios humorísticos e grandes romances (*Hesperus*, *Flegeljahre*, *Titan*) bem como de uma obra de estética: *Vorschule der Ästhetik* [*Curso Elementar de Estética*], 1804, na qual desenvolve uma teoria do humor como “inversão sublime” (N. da T.).



dos e cujas relações, nas quais o humor os combina, mal se deixam decifrar. Mesmo o maior humorista não tem tais relações presentes na memória e, assim, vê-se com frequência também nas combinações de Jean Paul que elas não nasceram da força do gênio, mas que foram reunidas exteriormente. Por isso, para sempre ter material novo, Jean Paul procurava em todos os livros da mais variada espécie – botânicos, juristas, de descrições de viagens e filosóficos – o que lhe surpreendia e logo o anotava, acrescentando a isso achados momentâneos; e quando tratava-se de ele mesmo inventar algo, juntava externamente o mais heterogêneo – plantas brasileiras e a antiga corte de justiça do império. Isto foi então especialmente louvado como originalidade ou desculpado como humor que permitia tudo. Mas a verdadeira originalidade justamente exclui de si tal arbitrariedade.

Nesta oportunidade também podemos lembrar de novo da ironia, que ama anunciar-se como a suprema originalidade principalmente quando ela não toma mais a sério nenhum conteúdo e desempenha sua atividade de troça apenas em vista da troça. Segundo um outro aspecto, ela reúne em suas exposições uma quantidade de exterioridades cujo sentido mais íntimo o poeta guarda para si, onde, pois, a astúcia e a grandeza deve consistir no fato de ser divulgada a representação de que nestas junções e exterioridades a poesia da poesia e tudo o que é o mais profundo e excelente fica oculto, e que justamente apenas devido à sua profundidade não se deixa expressar. Assim, por exemplo, [383] nos poemas de Friedrich von Schlegel, na época em que ele se imaginava ser um poeta, este não dito [*Nichtgesagte*] foi tido como a melhor coisa; mas esta poesia da poesia mostrou-se justamente como a prosa a mais trivial.

γ) A verdadeira obra de arte deve ser libertada desta originalidade enviesada, pois ela apenas demonstra sua autêntica originalidade pelo fato de aparecer como a *única* e própria criação [*Schöpfung*] de *um* espírito, que não recolhe e costura nada do exterior, mas permite que o todo se produza por meio de si mesmo na conexão a mais rigorosa a partir de uma fusão, num tom, tal como a coisa se sucedeu em si mesma. Se, em contrapartida, as cenas e os motivos não se encontram unidos por meio deles mesmos, e sim meramente a partir do exterior, então a necessidade interna de sua união não está presente e eles apenas aparecem como amarrados de modo casual por meio de um terceiro sujeito estranho. Assim, o *Götz* de Goethe foi especialmente admirado devido à sua grande originalidade e sem dúvida, como já foi dito acima, Goethe nesta obra negou e tripudiou com muita audácia o que foi estabelecido como lei artística pelas teorias da época das belas ciências. A execução, contudo, não apresenta originalidade verdadeira. Pois ainda se vê nesta obra de juventude a pobreza da matéria própria, de modo que muitos traços e cenas inteiras, em vez de serem elaborados a partir do grande conteúdo ele mesmo, aparecem

reunidos aqui e ali a partir do interesse da época na qual a obra foi concebida e introduzidos a partir do exterior. Por exemplo, a cena de Götz com o frei Martin, que sugere Lutero, contém apenas representações que Goethe extraiu do fato de, na Alemanha desta época, começar-se novamente a lamentar os monges: porque não deviam beber vinho, faziam a digestão com sonolência e, desse modo, caíam numa série de apetites e em geral deviam fazer os três votos insuportáveis, o da pobreza, da castidade e da obediência. Ao contrário, o frei Martin se entusiasma pela vida cavalheiresca de Götz: como este, [384] pisado pela bota de seus inimigos, recordava: “Eu o feri de cima do cavalo antes que pudesse disparar e o derrubei juntamente com o cavalo”, e como então chega ao seu castelo e encontra a sua mulher; ele bebe à saúde da senhora Elizabete – e enxuga as lágrimas. – Mas Lutero não iniciou com estes pensamentos temporais, e sim, enquanto um monge piedoso, extraiu de Agostinho uma profundidade completamente diferente da intuição e da convicção religiosa. Do mesmo modo seguem-se então, nas próximas cenas, referências pedagógicas da época, que foram principalmente estimuladas por Basedow<sup>103</sup>. As crianças, por exemplo, considerava-se naquela época, apreendiam muitas coisas sem compreendê-las, mas o método correto consistia em ensinar as coisas de modo real por meio da intuição e da experiência. Karl declama para o seu pai, totalmente de cor, como era a moda na época da juventude de Goethe: “Jaxthausen é uma aldeia e castelo no Jaxt, há duzentos anos pertence aos senhores de Berlichingen por herança e direito”; quando Götz, contudo, lhe pergunta: “Você conhece o senhor de Berlichingen?” o menino o observa fixamente e não reconhece seu pai devido a tanta erudição. Götz assegura a ele que conhecia todos os atalhos, caminhos e vaus antes de saber como se chamavam o rio, a aldeia e o castelo. Tais são apêndices estranhos que não interessam em nada à própria matéria; ao passo que, onde a matéria poderia ser apreendida em sua profundidade peculiar, por exemplo, nos diálogos entre Götz e Weislingen, apenas surgem frias reflexões prosaicas sobre a época.

Um acoplamento semelhante de traços singulares que não provém do conteúdo, encontramos ainda nas *Afinidades Eletivas*<sup>104</sup>: são desta espécie os parques, as imagens vivas e as oscilações de pêndulo, a sensibilidade [*fühlen*] aos metais, as dores de cabeça e toda a imagem, emprestada da química, das afinidades químicas. No romance, que se desenrola numa determinada época prosaica, [385] tais coisas podem certamente ser antes permitidas, principalmente se, como em Goethe, são

103. Johann Bernhard von Nordalbingen, denominado Basedow (1723-1790), pedagogo rousseauísta alemão, fundador do *Philanthropium* (N. da T.).

104. *Die Wahlverwandschaften* (1809) (N. da T.).

empregadas de modo tão hábil e gracioso e, de mais a mais, uma obra de arte não pode libertar-se completamente da formação de sua época. Mas uma coisa é espelhar esta própria formação, outra coisa é recolher e juntar os materiais [*Materialien*] de modo exterior, independentes do autêntico conteúdo da exposição. A autêntica originalidade do artista, como da obra de arte, reside apenas no fato de ser animada pela racionalidade do Conteúdo em si mesmo verdadeiro. Se o artista transformou completamente esta razão objetiva em algo seu, sem misturá-la ou contaminá-la a partir do interior ou do exterior com particularidades estranhas, então unicamente ele também se oferece a si mesmo em sua subjetividade a mais verdadeira no objeto configurado, subjetividade que apenas quer ser o ponto de passagem vivo para a obra de arte em si mesma acabada. Pois em todo poetizar, pensar e atuar verdadeiros a autêntica liberdade deixa o substancial imperar enquanto uma potência em si mesma, a qual é ao mesmo tempo de tal modo a mais própria potência do pensamento e querer subjetivos mesmos, que não pode mais sobrar nenhuma discórdia na completa reconciliação de ambos. Assim, a originalidade da arte certamente consome cada particularidade casual, mas ela apenas a devora, para que o artista possa seguir completamente o traço e o impulso de seu entusiasmo do *genius* preenchido unicamente pela coisa e, em vez do bel-prazer e arbítrio vazio, possa expor seu verdadeiro si mesmo [*Selbst*] em sua coisa realizada de acordo com a verdade. Não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira, e somente neste sentido Homero, Sófocles, Rafael e Shakespeare não de ser chamados originais.