

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

LENNON PEDRO NOLETO FERREIRA

A IMAGEM DO NEGATIVO – A PINTURA SEGUNDO HEGEL

Brasília

2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

LENNON PEDRO NOLETO FERREIRA

A IMAGEM DO NEGATIVO – A PINTURA SEGUNDO G. F. W. HEGEL

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Departamento de Filosofia como requisito parcial
para obtenção do título de licenciado em Filosofia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Priscila Rufinoni.

Brasília

2013

AGRADECIMENTOS

Essa passagem, como qualquer outra, supera a si mesma não importando o que esteja no caminho. Com o termo de um ciclo, agradeço aqui:

ao meu pai, Edvaldo, que entre escritos, pinturas e afobações nunca cessou de me convencer a acreditar em mim mesmo e lutar pelo que ainda acredito; a meus familiares, que tanto significam; à professora Priscila Rufinoni, minha querida orientadora, cuja paciência, amabilidade e conhecimentos foram fundamentais para que eu nutrisse minhas várias paixões no trans arte-filosofia; ao professor Erick Lima que com exigência, rigor e críticas muito me ensina e muito me (des)encoraja a trilhar a tortuosa e insegura via da filosofia alemã; à Loraine, professora amiga e amiga professora, que me apontou as exposições, a arte e os artistas; à Clarinha, pela paciência, amizade e amor que sobrevivem aos surtos, às broncas e às enfadonhas horas de pé em exposições; à Aline, ser do movimento que luta para que desabe aquilo que não mais se sustenta; à Jéssica Franco, a flor mais flor; à Ruth, pelo carinho, conversas e cafés; à Vivi Adami, pelas nossas *flâneries*; aos companheiros da Pólemos – Alexandres, Antônio, Bianca, Felipe, Gabi, Gilmar, Mathias, Raphael e Zarah; aos demais amigos: Bruna Silva, Carlos Pulen, David Almeida, Davi Rômulo, Edson Cruz, Gera Medeiros, Gley Barbosa, Jéssica Arrelaro, Laura Luedy, Letícia Botelho, Manuella Mucurry, Raianny R. de P., Sonia Zaghetto e outros; a professores da UnB que também marcaram, ao seu modo, a passagem: Gerson Brea, Herivelto Souza, Miguel Gally, Raquel Imanishi, Sandra Rocha, Theo Harden, Vera Pugliese e Wilton Barroso; à Valdine, funcionária do FIL/UnB, que sempre me tratou com solicitude e simpatia; a Ana Claudia, Islia, Inês, Ivan, Ivete, Joyce, Katielle, Kelly, K. Ericeira, Nívea, Ligia, Lívía Maria, Luana, Rita Rejane, Silene e outros afastados próximos de que tanto gosto; com o coração, à Ludy.

À minha mãe, Francisca, que, a contragosto, deu-me os rastros de *sophía*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
A VIDA DA ARTE	
1.1 Prelúdio	7
1.2 A arte na história do espírito	9
1.3 Momentos da idealidade	14
UMA HISTÓRIA DA INTERIORIDADE	
2.1 “Antes” e “depois” – a pintura e seu conceito	22
1.4 O princípio da <i>Innigkeit</i>	27
1.5 O divino e o verdadeiro	31
1.6 A pintura italiana	33
1.7 A <i>Innigkeit</i> e o mundo prosaico	36
CONCLUSÃO	42
BIBLIOGRAFIA	43

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende uma leitura sobre o capítulo dedicado à pintura no Sistema das Artes Particulares de Hegel. A abordagem que aqui se constrói buscou valorizar, sobretudo, uma análise dentro dos limites oferecidos pelo autor. Neste sentido, privilegiou-se o desenvolvimento histórico traçado por Hegel, não somente relativo à pintura, mas à toda arte, de um modo geral. Privilegiou-se também uma leitura que atravessa os três primeiros Cursos de Estética¹ e, na medida em que outras questões importantes na filosofia de Hegel se encontravam pelo caminho, fizeram-se necessárias incursões pela *Filosofia da História*, *Fenomenologia do Espírito* e a *Ciência da Lógica*. Estas incursões, entretanto, não foram exaustivas.

Com base na compreensão de Hegel, busca-se neste texto avaliar em que medida a pintura pode ser compreendida como *imagem do negativo*. Esta investigação é motivada fundamentalmente pelo princípio da subjetividade, o qual compõe o conteúdo básico da pintura.

O trabalho, deste modo, está dividido basicamente em dois capítulos:

O primeiro, intitulado “*A vida da arte*”, constitui uma introdução ao desenvolvimento da arte como manifestação da vida do Espírito Absoluto e, a partir de uma exposição mais geral, especifica-se gradualmente o papel da pintura neste escopo.

A segunda unidade é chamada “*Uma história da interioridade*”. Trata-se de uma parte ligeiramente maior na qual buscamos elementos que corroborem para a leitura da subjetividade enquanto princípio mais básico da arte pictórica. Aqui, dada densidade do tema, uma série de questões foram chamadas à baila, de modo que, em muitos pontos, a abordagem não se mostra necessariamente linear, porém direcionada à questão central.

Eventualmente, outros autores que puderam contribuir ao problema, ainda que de modo indireto, foram também utilizados.

¹ Referimo-nos à divisão de acordo com a tradução brasileira a qual utilizamos.

1 A vida da arte

1.1 PRELÚDIO

*“Eu te amo, atraí-me tua bela forma,
Mas se não és dócil, preciso usar a força!
Meu pai, meu pai, agora ele me toca,
O rei dos elfos me canta uma canção.*

*O pai se assusta, cavalga rapidamente.
Segura em seus braços a agonizante criança,
Adentra a fazenda com esforço e urgência,
E em seus braços o filho já morto.”*

Goethe, *Erkönig*.

O que, afinal, assola a criança e tira-lhe a vida? A criatura mística que tenta persuadi-la ou um frágil estado de saúde implícito? Ainda que de modo oblíquo, o fragmento de Goethe que apresentamos traz consigo o dilema da objetividade – o infante que delira na doença, aos olhos de seu pai, alerta para aquilo que não está no aparente, para um “perigo” insondável no terreno da mera sensibilidade. Tal tônica permeia as várias trajetórias de Goethe, seja nos estudos de filosofia, arte ou botânica. Diga-se de passagem, o autor é criticado por Schiller neste aspecto em sua defesa da “planta originária”: a ideia – da planta original – é aquilo que nos faz identificar outras formas [*Gebilder*] como plantas. Porém, apesar de concordar com Goethe, ainda é soprado por ventos kantianos, Schiller defende que conceitos da razão, como esquemas da subjetividade humana, não são encontrados na experiência e, deste modo, a conclusão não ultrapassa o terreno da mera ideia¹; Goethe, não convencido, estava convicto que via como concreto aquilo que descrevera.²

O sujeito como negativo – o emblema romântico. O universo do jovem Goethe, bem como dos românticos de um modo geral, está imerso no embate deixado pelos rastros de Kant. A noção de autonomia, que é então apropriada, desemboca no romantismo como um recuo em relação às coisas, um afastamento que opõe o sujeito ao mundo, de modo que a subjetividade, contrariamente às

¹ Esta divergência entre os autores é o que marca justamente a aproximação intelectual e pessoal. O contexto se tratou de uma exposição das conclusões de Goethe a partir de sua obra *A metamorfose das Plantas*. (cf FIGUEIREDO, 2010, p.39)

² A respeito da influência kantiana na resposta de Schiller a tais observações, vale ressaltar que *Crítica da Razão Pura* (B299), Kant alerta para a perda de sentido do conceito quando este é esvaziado de intuição. O conceito, ainda que *a priori*, tem sua justificação no campo fenomênico: “*consideremos, por exemplo, os conceitos da matemática (...) Embora todos estes princípios e a representação do objeto, de que a ciência se ocupa, sejam produzidos inteiramente a priori no espírito, nada significariam se não pudéssemos mostrar os seus significados nos fenômenos (nos objetos empíricos). Para tal se quer se torna sensível um conceito abstrato, isto é, que se mostre na intuição um objeto que lhe corresponda, porque, não sendo assim, o conceito ficaria (se diz assim) privado de sentido, isto é, sem significação*”

determinações do plano material, mostra-se em seu livre fluxo. De acordo com Figueiredo³, esta contradição é figurada em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, através da insatisfação do protagonista ao chegar à cidade nova: não lhe interessam o círculo social, os moradores comuns que, como em qualquer outra cidade, seguem suas simples vida; interessa-lhe justamente o isolamento, os arredores e, mais especificamente, um distante jardim que parecer ter sido concebido com a alma. Este Eu, na tentativa de preservar em seu núcleo, busca aliar-se aquilo que corresponde à intimidade, ao seu sentimentalismo espontâneo que se identifica como a própria natureza. Neste sentido, afirma-se:

Não bastasse opor-se à cidade e à organização social que ela implica, o jardim não resultou da técnica ou da ciência; sua elaboração pautou-se apenas pelo movimento de um “coração sensível”. A vivência da indeterminação requer, do ponto de vista espacial, uma variedade que não se submete à unidade objetiva, isto é, uma paisagem na qual está afastado todo princípio de ordenação exterior ao Eu como sua determinação essencial. (FIGUEIREDO, 2008, p. 36)⁴

Tal autodeterminação essencial se constitui de modo a demonstrar que a própria objetividade é, antes de tudo, subjetiva. Esta tópica dialoga justamente com o limite a que Kant chega na *Analítica Transcendental* de sua primeira crítica: o **indeterminado**. Se as categorias do entendimento não podem ir além daquilo que o sensível lhes pode fornecer, sua fundamentação, contudo, é *a priori* em sua significação transcendental; porém, este momento em que o entendimento ainda não é determinado pela experiência não pode ser considerado como o fator determinante para a mesma, pois, graças ao objeto que aprendemos no tempo e no espaço, o conhecimento é válido como objetividade. O que ocorre, segundo esta preceptiva, é que, se o conceito é pensado apenas em seu campo *a priori*, sem a intuição, ele permanece em sua possibilidade lógica. Assim, para sua demonstração enquanto possibilidade real, o conceito depende de esquemas da imaginação ou, caso contrário, cai-se em uma ilusão intelectualista.⁵

O escopo do qual a narrativa de Werther faz parte é então a contraposição entre as leis do sujeito – neste caso, o homem que cria sua temporalidade e espacialidade – e as determinações externas. Estas leis do sujeito parecem dizer respeito ao que é obscuro, o insondável e místico, tal como o *Erlkönig*.

Não somente o poeta, mas também o tratadista é uma importante imagem desse caráter epistêmico da interioridade. O perscrutar a partir de si é o movimento realizado em *Imitação*

³ FIGUEIREDO, Vinicius. Kant e Goethe – uma aproximação. In: GALÉ, Pedro Fernandes; WERLE, Marco Aurélio (orgs.). *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2008.

⁴ *Idem*, p. 36.

⁵ *Idem*, p. 28.

*simples da natureza, maneira e estilo*⁶, no qual Goethe pretende uma forma de conhecimento pela arte. A partir da fiel imitação dos aspectos físicos dos objetos, passando pelo amaneiramento de caráter mais singular do artista, chega-se por fim ao degrau mais superior, e por isso universal: o *estilo*. Neste ponto, os objetos são vistos em sua essencialidade, abstraídos da variedade e, ao mesmo tempo, contendo todas estas⁷; o *estilo* parece ser o próprio conhecimento.

A figura de Goethe ocupa posição central nos debates presentes na estética de Hegel, principalmente no que diz respeito à negatividade relativa à arte dos tempos modernos. De maneira geral, não se trata de modo tão individual das contribuições que devemos ao poeta, mas da compreensão do espírito de uma época cuja marca é a reflexão. Neste sentido, Goethe é um exemplo de como este caráter reflexivo é capaz de reposicionar na arte, tanto em relação às demais esferas da cultura, quanto em relação a si mesma. No domínio da estética, a subjetividade livre – que será o fator decisivo para o predomínio do caráter reflexivo e, conseqüente, para o esfacelamento – constitui para Hegel o princípio básico das artes que caracterizam, com o fim do período clássico, a ascensão do mundo cristão e a formação da sociedade moderna. As chamadas *Artes Românticas* trazem à tona a inquietude da alma, um “interior exteriorizado” que, em verdade, deixa à mostra a marca da cisão. Nestes trânsitos da subjetividade moderna, a pintura ocupa posição privilegiada.

1.2 A ARTE NA HISTÓRIA DO ESPÍRITO

A arte, para Hegel, figura o que poderíamos chamar de capítulo da história do Espírito Absoluto. Em seu movimento de autoconhecimento, cujo fim último é a verdade, o espírito vive sua liberdade perfazendo o caminho de lutas que corresponde ao movimento da própria história; trata-se de um desenvolvimento de caráter circular [*Kreislauf*] que busca saber a si mesmo partindo, necessariamente, de um verdadeiro enquanto imediato para, por fim, se chegar ao verdadeiro enquanto resultado. Conforme escreve o autor na *Ciência da Lógica*, estes dois momentos possuem uma relação de identidade na medida em que “o progredir é retroceder ao fundamento”, de modo que o resultado é, em parte o próprio resultado, em parte seu fundamento. Deste modo:

(...) a consciência é reconduzida em seu caminho desde a imediatidade, com a qual se inicia, para o saber absoluto como a mais íntima *verdade*. Este último, o

⁶ Goethe, *Escritos Sobre Arte*, pp. 63-65.

⁷ *Idem, Ibidem.*

fundamento, é então também aquilo a partir do qual surge o primeiro, que se apresentou primeiramente como o imediato.⁸

Para se alcançar a verdade como resultado, esta teve de estar presente como fundamento, *um primeiro verdadeiro imediato*, de modo que alcançar o verdadeiro enquanto *fim* é retornar ao verdadeiro originário; o resultado é então determinado por aquilo que lhe é ulterior. Expõe Hegel na *Filosofia da História* que este trabalho de conhecer a si mesmo é o trazer à consciência que se dá a ver na própria história. É neste percurso circular, cuja finalidade é defrontar-se consigo mesmo na efetividade, que o espírito se concretiza enquanto estrutura do real, nas disposições efetivas que caracterizam a história. Em seu percurso, ele então conhece a si mesmo como natureza:

A história universal começa com o objetivo geral de que o conceito do espírito seja satisfeito em si, quer dizer, como natureza; ele é o instinto inconsciente interior mais profundo, e todo o trabalho da história universal é trazê-lo à consciência. Assim, na formação do ser natural, a necessidade, o instinto, a paixão, o interesse particular, tal como a opinião e a representação subjetiva. Essa imensa quantidade de vontade, interesse e atividade constitui os instrumentos e os meios do espírito universal para realizar seu objetivo; para trazê-lo à consciência e para concretizá-lo. A finalidade do espírito universal é encontrar-se, voltar-se para si mesmo e encarar-se como realidade.⁹

O espírito, desde o primeiro estágio de seu movimento, é *em si e por si mesmo*, o que o faz independente de qualquer unidade externa. Se, por um lado, a matéria se nega em relação ao seu outro (o ideal), o espírito é *livre* por ter em si sua própria unidade. Tal liberdade o faz conhecedor de si mesmo em relação ao outro, realizando assim seu trabalho de modo a se manifestar na história:

(...) ele [o espírito] não possui nenhuma unidade fora de si, ele a encontrou. Ele é *em si mesmo e por si mesmo*. A matéria tem sua substância fora de si; o espírito é o *ser por si mesmo*. E isso é a liberdade, pois, quando sou dependente, então relaciono-me a um outro que não sou eu; eu não posso existir sem um exterior; eu sou livre quando estou em mim mesmo. Esse "estar em si mesmo" é a autoconsciência, a consciência de si mesmo.¹⁰

A liberdade, que na esfera ideal permanece na determinação indeterminada, torna-se de fato a liberdade autoconsciente através das contradições a serem sofridas na efetividade material. Neste

⁸ *Ciência da Lógica*, p. 54.

⁹ *Filosofia da História*, p. 29.

¹⁰ *Idem*, p. 24.

sentido, há dois momentos que garantem esta realização: a liberdade enquanto ideia, a razão como o conceito que determina a si mesmo no querer universal e, por outro lado, a vontade subjetiva, as paixões, o campo do espírito finito – os indivíduos. Na vida ética, segundo Hegel, há então o conflito entre o que caracteriza propriamente a atividade do existente e a ideia, que permanece na interioridade. A fim de assegurar a sua própria liberdade e assim conciliar o subjetivo e a razão como aquele querer universal, o espírito constitui o Estado – a unidade objetiva na qual o indivíduo, então como sujeito consciente das leis do próprio racional, entra em consonância com a substância ética:

A vontade subjetiva e a paixão são os fatores que atuam, que realizam. A ideia é interior. O Estado é o que existe, é a vida real e ética, pois ele é a unidade do querer universal, essencial, e do querer subjetivo – e isso é a moralidade objetiva. O indivíduo que vive nessa unidade possui uma vida ética, tem um valor, o único valor que existe na substancialidade. O fim do Estado é, pois, que vigore o substancial na atividade real do homem e em sua atitude moral, que ele exista e conserve a si mesmo.¹¹

Dado que a união entre estas duas formas é consciente a partir deste momento, o povo constitui, no Estado, uma vida de caráter propriamente cultural, no sentido de dar a ver, através das atividades do espírito, a reflexão que autoconhecimento agora lhes permite. No escopo da formação do Estado¹², três são as principais formas que caracterizam esta “eticidade”. Hegel aponta como primeiro elemento da vida cultural dos homens a *religião*: esta atividade é o reconhecimento que se tem do divino, quando o espírito finito toma conhecimento do espírito absoluto enquanto sua essência; em seguida, a *arte* surge como a manifestação que mais adentra o sensível. É graças a esta que o divino, enquanto ideal, vem a ser representação sensível por meio da intuição e da imaginação; por fim, a *filosofia*, como a mais elevada das atividades, diz respeito ao puro pensamento e à liberdade, pois, entre as três formas, é a que mais se aproxima de ideia¹³. Observemos mais detalhadamente os elementos de tal exposição.

¹¹ *Idem*, p. 39.

¹²Explicitamos que se trata de uma abordagem específica de Hegel em sua exposição acerca da formação do Estado na *Filosofia da História*. As três formas do espírito absoluto são aqui apresentadas respectivamente como *religião*, *arte* e *filosofia*; isto porque, no caso, não dizem respeito tanto aos momentos da ideia na história, mas à vida cultural dos povos. Nos *Cursos de Estética*, a arte, entendida como o domínio da intuição sensível, surge em primeiro lugar e é seguida pela religião e pela filosofia. Neste caso, conforme diremos adiante, trata-se de como o absoluto, em seu próprio desenvolvimento, é tornado consciente como objeto.

¹³ *Idem*, p. 47.

É na religião que se constrói uma representação do divino a partir da interioridade do sujeito. Esta, tomada de consciência do divino, implica justamente na renúncia ao individual, o que eleva, através do culto, o sujeito aos fins da realização da própria ideia. Mas a religião também possui seus dois momentos: ao mesmo tempo em que diz respeito à esfera dos sentimentos (pois, segundo Hegel, é uma atividade da alma), ela também se mostra como uma atividade reflexiva, pois, neste reconhecimento do absoluto enquanto essência, a devoção é inserida enquanto elemento a partir da própria subjetividade.¹⁴

A arte, como demonstração sensível do divino, tem como interesse trazer à consciência a verdade pela Forma determinada, ou seja, seu ideal¹⁵, e isto na medida em que *o belo é a expressão da própria Ideia*¹⁶. A ideia, por sua vez, é a unidade articulada entre o conceito e a objetividade e, em última instância, o próprio conceito adequado¹⁷. Isto porque, em um primeiro momento, o conceito é o **universal** em “identidade absoluta consigo”, negatividade absoluta, e ele se *põe* por meio desta¹⁸; então, no determinar de si mesmo, o conceito se determina também em relação *aos outros*, e, deste modo, é **particular**¹⁹; mas ainda, nesta mediação do conceito consigo mesmo, na qual é idêntico a si em relação *ao outro*, em um terceiro momento, o universal retorna a si enquanto **singular**, ou seja, quando a concretude daquilo que o conceito apreende de si é elevada ao universal; deste modo, o conceito retorna a si como seu negativo²⁰. Conforme discorre o autor, se a realidade é cada vez mais arbitrária e contingente quando não corresponde ao conceito, se a objetividade lhe corresponde, estabelece-se uma unidade de ambos, a **ideia**²¹, que é a verdade enquanto tal, pois “*se algo tem verdade, ele a tem por meio de sua ideia, ou algo apenas tem verdade na medida em que é ideia*”.²² Assim, a realidade e o conceito se relacionam em sua diferença (o conceito se determina a partir de si mesmo retrocedendo à sua unidade negativa) e, por outro lado, em sua identidade, pois a objetividade deve sua substancialidade ao conceito, e este constitui a realidade a partir de sua própria determinação²³. Conforme escreve o autor, como conceito, o *belo* se constitui na exteriorização da ideia, quando a unidade é reconhecível imediatamente à consciência na unidade não somente da ideia universal, mas de seu fenômeno, de modo que a ideia não surja meramente

¹⁴ *Cursos de Estética, Volume I.*, p. 118.

¹⁵ *Idem*, p. 116.

¹⁶ *Idem*, p. 121.

¹⁷ *Ciência da Lógica*, p. 231.

¹⁸ *Idem*, p. 207.

¹⁹ *Idem*, p. 224.

²⁰ *Idem*, p. 225.

²¹ *Idem*, p. 223.

²² *Idem*, p. 231.

²³ *Idem*, p. 235.

como verdadeira, mas também como bela. Assim como o próprio conceito determina a si mesmo e a objetividade, “*o belo se determina, desse modo, como aparência [Scheinen] sensível da Ideia.*”²⁴

Por fim, a filosofia é a atividade do livre pensar do espírito, na qual os momentos anteriores são então conciliados. A arte, como a primeira forma de apreensão, diz respeito à intuição sensível e, deste modo, a objetividade. A religião, na qual se constrói a representação, é realizada na interioridade, limita-se de certo modo à subjetividade que não se exterioriza. O pensamento deve operar justamente no tencionamento entre ambos, tal como o movimento do próprio conceito que se adequa a si mesmo, quando o conhecimento é finalmente levado à consciência²⁵.

Neste posicionamento, ocorrente principalmente nos Cursos de Estética, as três formas do espírito tem uma sequência diversa àquela apresentada na formação da cultura no Estado, pois, neste caso, as formas se dão aqui na medida em que se manifestam na história como as *formas ideias* de acesso ao absoluto enquanto objeto. Neste sentido, cada umas destas três formas pode ser considerada um momento da própria ideia e, em suas respectivas “histórias”, estarão mais adequadas ou não para manifestar os interesses do absoluto. *Arte, religião e filosofia* são distintas Formas [Formen] porque, em última análise, apenas este fato as difere, já sua finalidade é a mesma. Nesta igualdade de conteúdo, os três reinos do espírito absoluto são apenas diferenciados segundo as *Formas*, sob as quais trazem à consciência seu objeto, o absoluto.²⁶

O autor apresenta então a arte como a formação mais inicial da consciência, pois “(...) *a primeira Forma desta apresentação [Erfassen] é um saber imediato, e exatamente por isso sensível, um saber na Forma [Form] e na forma [Gestalt] do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à sensação.*”²⁷. A arte ocupa então o nível mais inicial na história do espírito, realiza-se por meio da intuição sensível. Para chegar à verdade ela mesma, a ideia deve passar pelas formas sensíveis, pela representação para, finalmente, alcançar o puro pensamento na filosofia. Conforme inferimos de Werle, para chegar ao que caracteriza a modernidade – a reflexão, dentro da perspectiva de Hegel –, o espírito teve a arte como primeiro modo de representação de sua totalidade, ou ainda, a primeira forma pela qual o espírito finito conheceu pode conhecer o finito. A filosofia, localizada no outro extremo como o puro pensamento que acessa à totalidade, tensiona-se com a arte reconhecendo esta como seu início, bem como a arte reconhece seu desenvolvimento na filosofia de modo que, opostas, ambas se veem em seu outro.

²⁴ *Cursos de Estética, Volume I*, p. 126.

²⁵ *Idem*, p. 118.

²⁶ *Idem*, p. 115.

²⁷ *Idem*, p. 116.

De um lado, a arte ocupa na história do espírito um momento privilegiado de afirmação do absoluto, pois é a primeira forma, a mais imediata, de exteriorização do espírito, do reconhecimento de si enquanto totalidade. De outro lado, essa forma também implica uma restrição a um certo conteúdo e uma delimitação diante da religião e da filosofia. Tendo em vista que a arte está ligada à intuição e à filosofia está ligada ao pensamento, mas ambas exprimem o todo, tem-se na história um conflito originário entre arte e filosofia, embora haja uma passagem ou um “estranhamento” de uma para outro: a arte se realiza na filosofia, mas essa depende em seu nascimento da arte, vê na arte seu outro como princípio. A verdade, para ser alcançada no elemento do puro pensamento, teve de percorrer antes o campo dos fenômenos imediatos e sensíveis.²⁸

As formas do espírito se influenciam mutuamente. Contudo, considerado o fato de que estas se tratam de momentos da idealidade, cada uma, por seu turno, experiencia seu ápice e, conseqüentemente, seu declínio. Isto porque, no desenvolvimento da história do espírito, as relações mantidas com cada uma dessas esferas são alteradas. Estes momentos figuram o próprio ideal de cada era, a relação que o espírito finito desempenha com espírito absoluto, e o que concerne, como afirmamos de início, à formação da vida cultural do homem. A arte, especificamente, tem a sua “vida” em três momentos que caracterizam seu início (uma preparação para o que será seu “ápice”), sua conciliação com o espírito absoluto (e então seu momento ideal) e seu estreitamento que, finalmente, chega à sua dissolução por meio da reflexão.

1.3 MOMENTOS DA IDEALIDADE

Para Hegel, a arte, conforme seu ideal, se desenvolve na história do espírito por meio de *três momentos* que justificarão, *grosso modo*, um antes e um depois. E estes extremos são fundamentais para entendermos o que está em jogo.

Já na introdução de seu primeiro Curso de Estética, o autor dá sinais de que, nos tempos modernos, a relação que se tem com a arte encontra-se substancialmente alterada. Não se trata mais da atividade contemplativa na qual a verdade aparece em seu caráter *dado* por meio da obra.²⁹ Trata-se, neste momento, do predomínio do caráter reflexivo, segundo a qual a obra teria

²⁸ *A questão do fim da arte em Hegel*, p. 32.

²⁹ Trata-se da relação que os gregos mantinham com a própria verdade, como abordaremos adiante.

incontornavelmente perdido sua posição “inocente” lançando-se assim no terreno do pensamento e da interioridade. Observemos que já na primeira ocorrência acerca desta tônica nos *Cursos de Estética*, Hegel deixa implícito um caráter já superado no qual a arte continha, em si mesma, os interesses espirituais que um povo buscava realizar. Percebemos neste trecho uma aura perdida, por assim dizer, depois da qual a arte se torna “esgotada” em relação às interesses do espírito:

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, própria de nossa vida contemporânea, faz com que a nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles.³⁰

Encontra-se aqui um grande emblema: os gregos. A arte clássica significou, para aquele povo, a atividade que lhes apresentava a verdade tal como ainda lhes era possível. Isto porque, diferentemente dos tempos da reflexão, no qual a verdade é reconhecida em seu caráter transitório, a verdade grega é a **bela verdade**, o que justifica ser caráter *dado*, a saber, o ideal que ainda repousa sobre si e que se apresenta em sua imediatez. Hegel, por esta via, já dedicara um parágrafo do prefácio da *Fenomenologia do Espírito* à distinção entre o trabalho da consciência de defrontar-se com o negativo de modo a se fragmentar (o que caracteriza o próprio trabalho do espírito) e o repouso, no qual a diferença dos momentos é reduzida a uma totalidade aparentemente coesa:

O círculo, que fechado em si repousa, e retém como substância seus momentos, é a relação imediata e portanto nada maravilhosa. Mas o fato de que, separado de seu contorno, o acidental como tal – o que está vinculado, o que só é efetivo com relação a outra coisa – ganhe um ser aí próprio e uma liberdade à parte. Eis aí a força portentosa do negativo: a energia do pensar, do puro eu.³¹

Se, no ideal grego, há a satisfação da verdade que subsiste por si mesma sem se defrontar, a inserção do negativo pressupõe o conhecimento da diferença e o reconhecimento de seus momentos na unidade, sem submetê-los assim à substância que subsiste por si. A circularidade grega, enquanto verdade, não é então sustentada. Neste sentido, tal como o conceito mesmo em sua universalidade reconhece seus momentos, a consciência há de reconhecer no retroceder à diferença dos seus. Isto caracteriza a atividade do pensamento, que não se fixa naquilo que é conhecido [*Bekannt*], mas no

³⁰ *Cursos de Estética, Volume I*, p. 35.

³¹ *Fenomenologia do Espírito*, §32.

defrontar-se e, pelo trabalho do negativo, mover-se. Daí o autor afirmar que o concreto tem seu momento essencial graças a sua “inefetividade”, pois ele se move justamente na superação³² de seus momentos. E é isto que ocorreu à arte.

Os três momentos aos quais temos feito referência se tratam do *simbólico*, *clássico* e *romântico*, que representam limites perante os quais as diferentes artes são pontos marcantes. Em cada um desses momentos, cada arte em particular tem seu “crescer”, “florescer” e “degenerar”.³³ É em seu rompimento com o exterior, na materialidade da obra, o que o ideal constitui então o particular e, conseqüentemente, as artes particulares [*einzelne Künste*]³⁴.

No simbólico, a arquitetura surge como a grande questão. Neste momento, a materialidade dá seus primeiros indícios de orientação para o ideal. Entendida como *início*, seu Conteúdo [*Gehalt*] é ainda *em si*, e sua construção está consideravelmente ligada à necessidade, por meio da qual sua forma imita a natureza com vistas à separação da mesma rumo à espiritualidade:

No nível inicial da arte, permanecia a motivação [*Trieb*] da fantasia em emergir da natureza à espiritualidade. Porém, esta ambição permaneceu apenas como uma busca do espírito, o qual, com relação a isso, ainda não forneceu à arte o conteúdo autêntico [*eigentlichen Inhalt*], mas podia apenas fazer-se valioso como Forma [*Form*] externa para as significações da natureza, ou [ainda] abstrações sem subjetividade da interioridade substancial, que constituíram o autêntico ponto central.³⁵

Se, na vida cultural, o homem procura “a região de uma verdade mais alta, mais substancial”³⁶, a arte simbólica já caracteriza este movimento, ainda que em seu momento mais primevo. No simbólico, o espírito finito começa a se orientar para o absoluto ao transgredir a forma natural. Porém, a arte que aqui se dá ainda não tem sua construção na subjetividade, já que ela se constitui meramente pela atribuição de sentido à forma natural que se encerra em si mesma, não participa de modo significativo da *ideia* porque se finda em uma abstração radicalmente particular. Na acepção estritamente hegeliana, temos no simbólico uma “pré-arte”³⁷. O conteúdo é alcançado quando a arte se concilia com o espiritual de modo a equilibrar-se entre a exteriorização desta ideia (o substrato material) e a apropriação do espiritual enquanto conteúdo. Isto é logrado no momento

³² Utilizamos aqui o termo em sentido hegeliano, fazendo então evidente referência a *Aufhebung*. A carga do termo traz então a compreensão do “levantamento” que supera e conserva.

³³ *Cursos de Estética, Volume III*, p. 16.

³⁴ *Idem*, p. 33.

³⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über die Ästhetik. In: *Sämtliche Werke, Band 2*. Stuttgart: Frommann Verlag, 1964

³⁶ *Cursos de Estética, Volume III*, p. 114.

³⁷ *A questão do fim da arte em Hegel*, p. 26.

seguinte, cujo grande ponto é a escultura dos deuses gregos. No simbólico, a beleza ainda não possui uma significação *em si mesma*, mas se constitui como *meio* pelo qual o homem é recebido no ambiente e, além disso, o divino também é esperado.³⁸ É no Clássico em que surge o divino e a beleza apresenta-se como tal.

No momento seguinte, o divino não se consolida apenas enquanto representação da interioridade como objeto de culto, mas também surge na forma mais apropriada na materialidade. Conforme expõe Hegel, o artista grego constitui, a partir da multiplicidade que o cerca, o princípio de individuação dos deuses. Diferentemente do simbólico, no qual a obra começa a se orientar para ideia, mas é profundamente ligada às formas da natureza, no clássico, ante ao disforme, o artista faz a natureza passar pelo espírito, delimitando de modo mais enfático o que é da ordem da ideia e o meramente contingente:

Eles [os artistas gregos] colocam todos os ingredientes estranho múltiplos no cadinho; (...) sua ocupação constituiu em parte se desfazer do que é destituído de Forma, do simbólico, do não belo e do desfigurado, os quais tinham perante de si na matéria da tradição, em parte em ressaltar o que é autenticamente espiritual, o qual eles tinham de individualizar e para o qual eles tinham de procurar ou inventar o fenômeno exterior correspondente. É primeiramente aqui que a forma humana e a forma das ações e dos acontecimentos humanos, não mais empregada como mera personificação, como vimos, surge necessariamente como a única realidade adequada.³⁹

Em tal momento, a arte liga-se mais profundamente ao princípio da adequação. Aqui a forma está necessariamente condicionada à Forma humana, de modo que uma individuação que informa a matéria é instaurada e, a partir daí, tem-se a substancialidade. Esta substancialidade garante certo caráter de eternidade, segundo o qual as divindades gregas mostraram subsistir por si mesma em seu perpétuo repouso. Neste sentido, trata-se de um princípio da *individuação substancial*. Hegel apresenta três justificativas para este caráter: os deuses gregos, cujas figurações são extraídas dos múltiplos fins, são individuados de modo a corresponder à sua própria finalidade (às situações que lhes ocorrem, aos seus domínio e às seus respectivos destinos); assim, estes deuses tornam-se então presentificados enquanto indivíduos, eles têm seus respectivos campos de atuação e, pela fusão entre a determinação natural e a substância ética, são traduzidos em unidade; por fim, esta unidade é o retorno da particularidade como *universal* e, a partir de então, os deuses são determinados em si mesmos [*an sich selbst*], não somente enquanto representações espirituais, mas

³⁸ *Idem*, p. 34

³⁹ *Cursos de Estética, volume I*, p. 221.

também como representações sensíveis⁴⁰. Por isso, o ideal do belo clássico subsiste por si mesmo, pois ela traz em sua unidade a conciliação entre a representação sensível e sua ideia. Deduz-se, a partir daí, um ponto importante para toda a arte na história do espírito: a atividade mais adequada a exprimir o clássico é a escultura. Isto porque, no perpétuo repouso, o deus grego traz a serenidade que basta a si mesma. Diferentemente do que ocorre na pintura, que romperá com este momento pelo princípio da subjetividade, a escultura grega traz o momento que recusa o conflito, pois seu movimento é meditativo e imutável.⁴¹ Podemos dizer que, neste sentido, o autor nos fala de uma “religião da arte” na *Fenomenologia do Espírito*, pois o caráter de existente [*Dasein*] da obra corresponde à relação entre conceito e realidade e, especificamente no contexto grego, este elo é a própria aparência sensível.⁴²

Por um lado, a personificação dos deuses representa o alcance de uma conciliação, porém, do ponto de vista da religião, a particularização do divino se torna insuficiente e o espírito ultrapassa o ideal clássico. Se a tarefa da mitologia grega, como nos diz Hegel, foi elevar a religião de seu caráter mais natural, esta tarefa não alcançou o divino enquanto absoluto propriamente. Os deuses, conflituosos entre suas diversas gerações, arraigados aos seus próprios domínios, são elementos singulares, ainda carregam consigo a naturalidade pré-clássica. Daí afirmar o autor:

No Deus da arte clássica, por isso, permanece contido o poder natural, mas não poder natural no sentido universal da natureza abrangente, e sim como eficiência determinada e delimitada do sol, do mar etc., em geral como potência natural particular, a qual aparece como indivíduo espiritual e tem essa individualidade espiritual como a sua essência autêntica⁴³

Hegel sustenta então que o ideal Clássico enfrenta sua dissolução. Os deuses trazem consigo o que vem a fragmentá-los, pois suas individualidades personificadas dissolvem seu poder eterno. Trata-se de uma individuação que devora a si mesma, pois, na particularidade de seu agir, o divino se aproxima do homem, pratica ações como este (mata, vinga-se, apaixona-se), o que culmina, segundo o autor, na animalização da luta entre divindades. Assim abre sua exposição acerca da dissolução do clássico:

Os deuses gregos têm em si mesmos o germe de seu declínio e, por conseguinte, quando a deficiência que neles se encontra vem à consciência por meio da formação da arte mesma, também dirigem para si mesmos a dissolução do ideal clássico. (...)

⁴⁰ *Cursos de Estética, Volume II*, p. 213.

⁴¹ *Idem*, p. 217.

⁴² *A questão do fim da arte em Hegel*, p. 34.

⁴³ *Cursos de Estética, Volume II*, 185

Esta individualidade, porém, se desintegrou em um círculo de novos indivíduos-deuses, cuja determinidade não é em si e para si necessária e, assim, está abandonada por si à contingência na qual os deuses eternamente reinantes alcançam o lado para a *consciência interior*, bem como para a exposição artística.⁴⁴

Essa autofragmentação parte de uma inquietude dos próprios deuses. Se o ideal clássico lhes fornece a substancialidade para que subsistam por si mesmos, essas divindades, singulares que possuem o caráter da multiplicidade, contradizem a unidade eterna à qual remetem, entram em embate umas com as outras, agem humanamente por seus próprios motivos, em suma, lutam contra o próprio ideal divino. Isto se dá, sobretudo, porque este momento carregou consigo o princípio da *subjetividade* que, como tal, corresponde justamente ao conflito, ao negativo, às inquietações da alma, à atividade interior que se exterioriza. A inadequação a este repouso, a insatisfação ante a exteriorização sensível faz com que o espírito rompa com este ideal e que, a partir disso, cinda-se entre manifestação exterior e subjetividade. Sua saída, nesse momento, é voltar-se à sua vida interior para achar em si a conciliação⁴⁵. Nesta passagem, caracterizada pela ascensão da religião como ideal, o espírito inicia uma atividade reflexiva dentro de sua interioridade. Podemos dizer que esta transição ilustra o que o autor chama de passagem do reino efetivo ao reino da fé e da razão⁴⁶.

Na esfera da arte, trata-se da transição do Clássico ao Romântico. Nesta fase, após ter tomado consciência de sua cisão e pela necessidade de sua união, o espírito opera em si uma forma outra de beleza, que, para além daquela sensível, é a beleza da própria subjetividade, uma beleza que não repousa no exterior, porém que se eleva à ideia e, a partir do sujeito, representará sua vida espiritual.

Na fase romântica, o espírito sabe que sua verdade não consiste em mergulhar no que é corpóreo e que, pelo contrário, só adquire a consciência daquela corpóreo quando se retira do que é exterior para regressar a si mesmo, pois já não encontra mais os elementos de uma existência adequada. Mesmo se este novo conteúdo se impõe a tarefa de em beleza se apresentar, a beleza meramente sensível continua a ser para ele um atributo secundário; é uma beleza puramente espiritual a que lhe importa.⁴⁷

O que caracteriza o conteúdo da arte romântica é sua intrinsecidade absoluta, na qual a subjetividade frente ao particular constitui-se como negativo. Assim, seu caráter de *ser para si* torna menos rígido o laço que unia o interior e o exterior na escultura grega. Esta ligação não se rompe,

⁴⁴ *Curso de Estética, Volume II*, p. 233, grifo nosso

⁴⁵ *Cursos de Estética, Volume II*, p. 251.

⁴⁶ *Fenomenologia do Espírito*, §595.

⁴⁷ *Cursos de Estética, Volume II*, p. 233.

mas tem como sua solução a espiritualidade. As chamadas artes românticas, seguindo o escopo de trazer à tona a vida espiritual, desempenha uma relação outra com seus materiais sensíveis: servem-se destes para se apresentar como um particular. Sob o ideal romântico, a obra de arte é propriamente um reflexo do espírito. Após a dissolução do clássico da escultura, cada uma das três artes românticas representa um momento da subjetividade, que se utiliza desde dos materiais mais sensíveis até da linguagem.

Em seu Sistema das Artes Particulares, Hegel apresenta respectivamente arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A pintura é o primeiro momento do Romântico e, como tal, tem a subjetividade como seu princípio. Este princípio, porém, não é caracterizado pela representação absolutamente interior. Tal arte é uma **exteriorização** do **interior** e, por seu turno, um divino diferente daquele repousado na **escultura**. A religião, tida como a mais adequada manifestação dos interesses do espírito na era cristã, é caracterizada, sobretudo, por uma representação a partir da interioridade; é quando o espírito finito toma consciência do espírito absoluto - e esta consciência será refletida na pintura pela vivificação do divino através da figuração da inquietude humana. Hegel considera que a pintura alcança seu momento mais elevado na medida em que consegue tensionar a particularização do sentimento e os interesses das esferas mais elevadas. Isto traduz, em última instância, seu desenvolvimento histórico.

2 Uma história da interioridade

“A arte de pintar é nada mais que a arte de exprimir o invisível pelo visível”

Eugène Fromentin.

2.1 “ANTES” E “DEPOIS” – A PINTURA E SEU CONCEITO

A relação que os gregos possuíam com a arte era tal que a gradativa predominância do elemento da subjetividade de seus deuses individuais os esfacelou. Conforme Hegel afirma na *Filosofia da História*, o movimento da arte grega é caracterizado por uma inicial forma de transgressão do natural através da particularização. O povo helênico superou o estágio da mera instrumentalidade, por assim dizer, na qual o homem se utiliza de elementos da natureza para suas necessidades mais fundamentais, e passa a utilizar os mesmos como adornos, constituindo-se a si mesmo como objeto de beleza. Este aspecto é relevante na medida em que aponta para uma satisfação pelo sensível, na qual o homem se volta à sua individualidade; tal satisfação é o mesmo procedimento que o homem grego fará com toda a natureza: já seu corpo lhe é objeto de contemplação. Deste modo, antes mesmo da escultura, os gregos já concebem a corporeidade como obra de arte subjetiva. Nas palavras do autor:

o homem exercita o seu corpo em movimento livre e belo, em habilidade vagarosa, transformando-o numa obra-de-arte. Os gregos transformaram seus próprios corpos em esculturas belas, antes de exprimi-los objetivamente em mármore e em pinturas.⁴⁸

Assim, os gregos contavam de início com um elemento imediato – ou seja, essencialmente natureza – e somente após dar-lhe conteúdo, ocorre a passagem para a obra de arte objetiva. É através do conteúdo [*Inhalt*] que este elemento imediato torna-se de fato arte, pois, na passagem pelo espírito, o belo natural torna-se belo artístico. Dado seu caráter eminentemente religioso – e, além disso, o caráter de suas divindades, como já apontamos –, a arte grega subsiste por si na medida em que o espírito é para ela o próprio conteúdo, pois, na imediatez de sua exposição, é suficiente ao seu ideal particular a manifestação sensível. Do ponto de vista da religião, entretanto, tais divindades perdem-se em suas múltiplas individualidades:

(...) a divindade dos gregos não é ainda o espírito livre, absoluto, mas o espírito em particular, em limitação humana, ainda como uma determinada individualidade dependente das condições exteriores. Individualidades, objetivamente belas, são os deuses gregos. O espírito divino é aqui de tal maneira criado que ele ainda não é o

⁴⁸

espírito em si, mas está presente sensivelmente e manifesta-se de tal forma que o sensível não é sua substância, mas mero elemento de sua manifestação.⁴⁹

Se os deuses gregos enquanto divindades transgridem o ideal de unidade do próprio absoluto, seu caráter de beleza eterna, para a arte, é suficiente. Isto porque, para a intuição sensível, este momento significou justamente a conciliação entre o exterior e o interior; mas ainda: se levarmos em consideração que a escultura grega não se defronta com o negativo a fim de estabelecer sua coesão eterna, o momento da escultura grega diz respeito, sobretudo, a uma atividade meramente contemplativa, na qual o elemento do pensamento não constitui fator fundamental. O que caracterizou o povo grego como tal foi sua arte.

Interioridade – o termo é emblemático. Quando a arte supera o momento da escultura, ao mesmo tempo em que adquire espaço no terreno da reflexão, o abandono de seu caráter de contemplação significou também uma perda. Neste momento, estamos às voltas com a conhecida tópica do “fim da arte”, na qual a obra se torna parcialidade, e isto porque a arte é então reposicionada na vida do espírito. Não se tratam mais dos belos dias da escultura clássica, como afirma Hegel, mas de uma arte reflexiva e que em nós provoca um juízo; Insere-se igualmente como questão a centralidade que o homem assume nas obras. Quando o divino é deixado como questão secundária e a figuração passa a predominantemente humana, conforme afirma Werle, o conceito de obra de arte é conseqüentemente abalado. Este fato se deve às inclinações da vida moderna, que são da ordem do contingente:

O fim da arte implica principalmente o abandono do conceito de obra. A noção de “obra”, nesse caso, significa não apenas o substrato material ou o objeto plasmado e figurado, mas possui o significado clássico (e hegeliano) de expressão de uma realidade histórica, de uma unidade ética e coletiva e de um sentimento unificador que se coloca para além da relação entre sujeito e objeto. A arte na época moderna não possui mais uma mitologia e penetra no campo da contingência. No lugar dos deuses ou do Deus surge o homem na arte, o humano é o novo santo (*Cursos de Estética II*, p. 342) e se faz valer a finitude das paixões e das relações humanas mais restritas.⁵⁰

A arte a qual nos propomos aqui tratar é expressamente caracterizada por este movimento. A pintura, segundo seu desenvolvimento histórico, *grosso modo*, permanece em sua “infância” até a

⁴⁹ *Idem*, p. 205

⁵⁰ *A questão do fim da arte em Hegel*, p. 71.

arte bizantina, encontra seu ápice no chamado renascimento italiano e entrega-se à transitoriedade da vida burguesa com os artistas do norte europeu. Apontamos ligeiramente os três momentos que serão mais adiante tratados. Mas já cabe ressaltar, neste plano histórico, dois pontos.

Primeiramente, dada sua relação com o ideal da era cristã, a pintura corresponderia de modo mais elevado, de imediato, após momento clássico? A bem da verdade, apesar de a pintura figurar, nos sistema das artes, o passo após a escultura (e ser a expressão artística mais adequada dos interesses do espírito se voltam para a representação da interioridade), seu momento mais crucial para Hegel parece ser o que o autor entender por dissolução da Idade Média por meio da arte e da ciência. Este é um tópico considerado na *Filosofia da História*, em que o autor afirma que, com o fim do medievo, “o espírito desdobrou-se para fora e usufruiu desta exterioridade e que não permaneceu apenas nesta exterioridade”, mas transfigurou-se em arte⁵¹. Este desdobramento da exteriorização é específico à pintura, e tal relação fundamental que a pintura desempenha pode ser considerada a partir dos *Cursos de Estética*, levando-se em consideração que sua manifestação mais elevada dá-se justamente em tal período entre os artistas italianos.

Em segundo lugar, levando em consideração que aquele caráter contemplativo que se tinha na escultura teve de ser deixado, a pintura seria então uma “arte após a arte”? Como se pode deduzir do que anteriormente se discorreu, devemos considerar que a dialética desenvolvida por Hegel para o chamado “fim da arte” não podem ser entendida como um anúncio da total aniquilação desta atividade. Seria um anúncio (se podemos assim falar) de uma abertura do próprio conceito de arte; esta abertura, inevitavelmente, macula a compreensão anterior, que passa a adquirir um caráter de superado. A pintura pode então ser entendida como a arte que caracteriza a passagem entre estas duas compreensões, a saber: da contemplativa à reflexiva.

Poder-se dizer que, para Hegel, a pintura possui dois princípios básicos: luz e subjetividade. A menção lado-a-lado de ambos os termos é consideravelmente dissonante. Porém, tais princípios dizem respeito a alçadas diferentes: a subjetividade, seu conteúdo [*Gehalt*]; a luz, seu material. A primeira diz respeito diretamente ao princípio das artes românticas, a saber: a busca pela adequação dos materiais ao seu conteúdo [*Inhalt*]; a luz tange às relações entre os materiais.

Dir-se-ia que, se o espírito deve atravessar diferentes manifestações para chegar à verdade absoluta, o esfacelamento que ocorrera na arte foi então uma ocorrência necessária. A escultura grega, adequada a si mesma, não se relaciona ao ânimo, às inquietudes da vida interior e, deste

⁵¹ *Filosofia da História*, p. 339.

modo, é bela somente em relação ao seu momento ideal. Na vida cristã, na qual a representação do divino é produto da interioridade, a pintura será um importante meio de tornar vivo esse deus, no sentido de trazê-lo ao mundo enquanto figura reconhecida. Por esta via, segundo Hegel, a pintura é para nós algo familiar. Isto porque, diferentemente de uma particularização radical, a subjetividade romântica diz respeito a uma comunicabilidade, porque este princípio diz respeito à passagem do estático à ação e, por consequência, à própria condição humana de inquietude:

O que permanece insatisfatório nas obras da escultura antiga, mesmo por meio de um prazer adquirido com estes desvios, é a exigência que um caráter se desenvolva, passa para a atividade e a ação no exterior, para a particularização e o aprofundamento do interior. A pintura, por isso, nos é imediatamente mais familiar. Nela, a saber, o princípio da subjetividade finita em si mesma infinita, o princípio de nossa existência e vida própria, abre pela primeira vez caminho, e vemos em seus produtos o que em nós mesmos opera e é ativo⁵²

O que é figurado na pintura diz respeito à atividade impulsionada a partir da própria escultura, da necessidade do rompimento. Assim, sua principal característica é estar de acordo com o que é íntimo [*innig*] e, deste modo, nossa familiaridade se dá por este elemento da reflexão – o negativo. Antes de uma exposição mais longa acerca desta “intimidade”, tratemos dos dois princípios anteriormente mencionados.

A subjetividade, como princípio, possui neste contexto dois importantes papéis: como vivificadora da expressão do divino, ela forneceu à pintura o processo de particularização que torna o deus próximo à interioridade humana; além disso, se o espaço da escultura e da arquitetura eram táteis e dependiam de fatores exteriores, a pintura releva um progresso em direção à abstração no *forjar de sua própria espacialidade*, porque ela suprimiu as três dimensões das quais as artes anteriores dependiam e, deste modo, conserva ambas enquanto sua superação. De certo modo, o espaço da pintura é o espaço ideal, pois esta arte centra-se em sua própria unidade. Observemos:

Assim como o princípio da subjetividade é, por um lado, o fundamento de sua particularização, mas, por outro lado, igualmente o que medeia e o que reúne, de modo que a pintura também reúne em uma mesma obra de arte o que até agora coube a duas artes distintas: o ambiente exterior que a arquitetura tratou artisticamente e a forma em si mesma espiritual que foi elaborada pela escultura. A pintura insere suas figuras em uma natureza exterior ou ambiente arquitetônico

⁵² *Cursos de Estética, volume III*, p. 195.

inventados por ela em sentido idêntico, e sabe igualmente fazer desta exterioridade um espelhamento ao mesmo tempo subjetivo por meio do ânimo com o espírito das formas que nisso se movem.⁵³

A entrada da arte na idealidade romântica constitui, segundo seu conteúdo [*Inhalt*], o que o autor chama de ser-para-si da subjetividade, em que a interioridade não se torna efetivamente objetividade, mas, ao mesmo tempo em que necessita desta para sua manifestação, retorna a si mesma constituindo-se como unidade⁵⁴. Na verdade, este princípio já está contido nos materiais da pintura, isto porque a cor, enquanto Forma [*Form*] da objetividade, particulariza-se em sua apresentação para dar conta do que é exposto artisticamente⁵⁵. Ainda neste mesmo movimento, a pintura tem como seu princípio físico *a luz*. Apesar do caráter de manifestação sensível, a luz contrapõe-se à gravidade da matéria ao mesmo tempo em que nesta se apresenta. Ela surge em identidade consigo mesma, tem o seu tornar-visível para estabelecer sua unidade e assim vem a ser o primeiro princípio subjetivo da natureza.⁵⁶ Entretanto, a luz que se apresenta na pintura não se trata daquela meramente natural, porém de uma construção a partir do próprio material. Isto porque a luz natural constitui na pintura os contrastes entre claro e escuro, luz e sombra, os quais são neste momento particularizados segundo o próprio conceito da pintura. Pela intencionalidade, a luz é aqui algo da própria arte⁵⁷.

Constituímos então um paralelo entre ambos os princípios: segundo seu conteúdo e seu material sensível. No primeiro, partiu-se do pressuposto do *ser-para-si* da subjetividade, o qual determinou à pintura realizar sua atividade dentro de tudo aquilo que é particular, segundo seu próprio conceito; deste modo, deve-se ressaltar, o objeto tornou-se indiferente, pois a vida interior da alma foi refletida de tal modo na obra, que o conteúdo meramente contingente da figuração é invadido pela execução⁵⁸. Com relação ao seu material sensível, a pintura traz em si mesma, como já afirmamos, as três dimensões das quais a arquitetura e a escultura necessitava, revelando assim a abstração progressiva. Por fim, quando a interioridade é então tornada exterior, esta arte apresenta-se preservando este caráter de embate, ou ainda, de uma cisão mantida na diferença da unidade. Aqui se encontra a tópica fundamental à nossa leitura.

⁵³ *Idem*, p. 196.

⁵⁴ *Idem*, p. 200.

⁵⁵ *Idem*, p. 199.

⁵⁶ *Idem*, p. 205.

⁵⁷ *Idem*, p. 207.

⁵⁸ *Idem*, p. 201.

A preservação de uma cisão da unidade significa manter o caráter da negatividade. Isto porque a comoção da pintura representa a abnegação que o sujeito faz de si mesmo em nome das razões mais altas. A sua afirmação enquanto unidade deve passar necessariamente por esta negação de si, na qual a inicial negatividade de *ser-para-si-mesmo* se torna *ser-para-si-mesmo* afirmativo. Observemos que, tal como se afirmou na *Filosofia da História*, esta exposição feita nos *Cursos de Estética* se trata da abnegação que o sujeito faz de si no próprio culto religioso:

A esta unidade, contudo, está sempre ligado, ao mesmo tempo, o momento do *negativo*. O amor, a saber, pertence à subjetividade, mas o sujeito é *este* coração que subsiste por si, o qual, a fim de amar, deve abdicar de si mesmo, deve desistir de si, sacrificar o que é férreo de sua particularidade. É este sacrifício que constituiu o *elemento comovente* no amor, que apenas vive e sente na entrega. (...) A comoção é o sentimento da contradição dialética de ter desistido da personalidade e todavia ser autônomo, uma contradição que está presente no amor e é eternamente solucionada por ele.⁵⁹

Nesta dialética, a pintura realiza o movimento de trazer a intimidade humana aos sentimentos mais elevados, de modo que a expressão de uma alma meramente particular se torna indiferente ante a conciliação. Todavia, permanece ainda o caráter da contradição, que deve ser mantido como sendo a própria comoção que caracteriza a representação da interioridade divina. Deus, a divindade em questão no Romântico, se confundirá com o próprio homem no drama de Jesus na arte cristã. Neste sentido, a *Innigkeit* é o elo da pintura. Enquanto elemento de consciência do espírito finito em relação ao espírito absoluto, ela deu a ver a mais alta expressão do divino.

2.2 O PRINCÍPIO DA *INNIGKEIT*⁶⁰

Reconciliação. Este papel atribuído por Hegel à fé cristã é o que constitui a pintura como a imagem do negativo, por assim dizer.

⁵⁹ *Idem*, p. 214.

⁶⁰ A opção por preservar o termo tal como está no original em alemão partiu da justificação por parte dos tradutores apresentada como nota ao terceiro Curso de Estética. *Innigkeit* é traduzido neste volume excepcionalmente por “intimidade”, respeitando assim a especificidade com que Hegel trata a pintura. Tal opção, segundo os tradutores, diverge daquela adotada nos demais Cursos, nos quais se vê “interioridade”, tratando especificamente do Conteúdo da arte romântica. Tendo como motivação tal observação, escolhemos preservar o termo em seu original a fim de reforçar um fio condutor entre os dois aspectos, sem transitar marcadamente entre uma interioridade romântica e uma intimidade pictórica.

O papel da reconciliação se dá eminentemente pela via do sofrimento. Conforme o autor expõe, a alma, terreno da interioridade, só pode querer a si mesma em relação a outro; Deus é este outro em nome do qual ela se nega para desfrutar de si mesma; esta atividade, da qual estão afastados os interesses particulares, é em sua beatitude o sentimento de reconciliação com divino, qual seja, o *amor*.⁶¹ Conforme se depreende, é somente através da atividade religiosa que o princípio da *Innigkeit* se dá verdadeiramente, pois, nesta esfera, não há as inclinações da finitude, mas é o próprio “tender da alma”. O sentimento do amor carrega consigo a contradição de sua elevação e, por outro lado, a natureza, a temporalidade, em suma, a finitude. Este traço de negatividade – a dor, a tristeza, o sofrimento – remete assim à sua superação na forma deste sentimento elevado; e isto contrasta, segundo Hegel, com o sofrimento do Laocoonte, no qual as expressões de sofrimento permanecem em si mesmas⁶². Daí afirma a autor que “*apenas o amor religioso romântico tem a expressão da beatitude e da liberdade*”⁶³. Se esta relação de intimidade com o divino significa uma reconciliação, esta deve manter-se, sobretudo, na contradição de seus elementos, porque este sentimento é essencialmente **comoção**. Isto se deve ao fato de que o **amor** é da ordem do sujeito e este, contudo, está inserido em sua condição de finitude, na qual se inclina às particulares. O amor surge então como a *própria renúncia* de si mesmo pelo divino, que se trata do buscar a conciliação e satisfação plenas e, paralelamente, do sofrer pelo abnegar de si mesmo. Não sendo conclusa em si mesma, esta unidade significa a oposição destas duas formas por meio da comoção. O negativo persiste:

A esta unidade, contudo, está sempre ligado, ao mesmo tempo, o momento do *negativo*. O amor, a saber, pertence à subjetividade, mas o sujeito é *este* coração que subsiste por si, o qual, a fim de amar, deve abdicar de si mesmo, deve desistir de si, sacrificar o ponto férreo de sua peculiaridade. É este sacrifício que constitui o *elemento comovente* no amor, apenas vive e sente na entrega. Se, por isso, o homem na entrega recupera seu si mesmo e na superação de seu *ser-para-si-mesmo* afirmativo, então no sentimento [*Gefühl*] desta unificação e de sua felicidade suprema resta, todavia, o negativo, a comoção (...). A comoção é o sentimento da contradição dialética de ter desistido da personalidade e todavia ser autônomo, uma contradição que está presente no amor e é eternamente solucionada nele.⁶⁴

A constituição desta unidade é, segundo o Conteúdo da arte Romântica, a beleza que supera o ideal da imediaticidade clássica. É nesta constituição – uma unidade que preserva suas diferenças

⁶¹ *Idem*, p. 212.

⁶² *Idem*, p. 113.

⁶³ *Idem*, *Ibidem*.

⁶⁴ *Idem*, p. 214.

– que se dá a reflexão que torna o espírito livre. Estas oposições deverão, na pintura, aparecer na forma do conciliado. Podemos então dizer que tal arte é o ponto de tensão entre a Forma [*Form*] humana e o Conteúdo [*Gehalt*] divino, pois, na corporeidade, o espírito se dá a ver. Tal corporeidade significa também uma dificuldade da pintura segundo seu conteúdo. Isto porque o divino enquanto tal, abstrato, deve ser trazido ao visível. Esta foi a perda em relação a Zeus⁶⁵ que, diferentemente do deus cristão, era figurável em forma humana. A solução, se assim podemos chamar, foi novamente uma contradição: Jesus Cristo, que, na figuração, faz-nos intuir o absoluto ainda sendo uma representação humana. Para Hegel, o conflito entre o humano e o eterno se estabelece e permanece na pintura enquanto tal, pois, neste drama lutuoso da representação do extremo sofrimento (a negatividade absoluta), não somente a corporeidade de Cristo é açoitada, mas sofre também o próprio deus. Por tal motivo, o autor parece defender ser a *vias crucis* o ponto emblemático – e mais elevado – para se representar a figura divina: é nestas exposições que encontramos a expressividade da natureza interior.

É Deus que sofre na medida em que é homem, em que está nesta limitação determinada; e assim a dor se mostra não apenas como dor humana sobre o destino humano, mas é o sofrimento monstruoso, o sentimento da negatividade infinita, porém em forma humana, como sentimento subjetivo; e, todavia, na medida em que é deus que sofre, surge novamente a amenização, a diminuição de sua dor, que não pode chegar à erupção do desespero, à deformação e à atrocidade.⁶⁶

A pintura se mostra como um modo de consciência subjetiva segundo o qual os temas particulares são transfigurados em temas universais e, deste modo, dizem respeito ao absoluto. Hegel sustenta que, quanto a essa consciência, três são os elementos pelos quais ela se dá: *devoção*, *penitência* e *conversão*. O primeiro diz respeito à atividade religiosa propriamente. Aqui ocorre a elevação por meio da comoção ao absoluto e, sem qualquer finalidade externa, a devoção é ela própria satisfação, já que “*constitui para si a situação e o que deve ser exposto, o que existe*”⁶⁷. O segundo elemento é a irrupção da negatividade, pois é justamente o ponto doloroso, no qual a alma deve lidar com seu sofrimento. Por outro lado, ela espera ainda a promessa da conciliação, e essa é

⁶⁵ *Idem*, p. 215

⁶⁶ *Idem*, p. 219.

⁶⁷ *Idem*, p. 222.

a conservação do caráter positivo⁶⁸. O positivo (a beatitude, a promessa da conciliação) se conservou em favor de seu terceiro momento, no qual a transfiguração de fato se dá⁶⁹.

Com relação a esta passagem, do particular ao universal, Hegel aponta ao longo do texto duas vias que a pintura pode seguir com relação ao seu tema. A seguinte passagem que apresentamos traz especificamente como se dão estas duas possibilidades. A primeira aponta para uma elevação e entra em consonância com a própria conversão. A segunda possibilidade parece apresentar uma queda na qual a pintura afundar-se-ia em seu próprio excesso, afastando-se assim cada vez mais dos interesses universais e dobrando-se em si mesma. Acerca da inserção da negatividade, afirma-se:

Se, a saber, o artista tem como fundamento desde o início uma naturalidade alegre, uma liberdade, uma serenidade, uma decisão, que assume com leveza a vida e os elos da efetividade e sabem se arranjar com ele de modo breve, então com isso se associa mais à nobreza, graça, alegria, liberdade e beleza *naturais* da Forma. Mas, se ao contrário, um sentido teimoso, arrogante, rude, limitado, fornece o pressuposto, então a superação exige uma dura violência para desembaraçar o espírito do sensível e do mundano (...). Em tal retinência surgem, por conseguinte, Formas mais duras do fortalecimento e da firmeza, as cicatrizes das feridas que devem ser vencidas nesta tenacidade são mais visíveis e permanentes, e a beleza das Formas fica ausente.⁷⁰

Devemos levar em consideração que, segundo seus interesses, a pintura teve seu florescimento entre os italianos. Tais artistas, segundo Hegel, conseguem trazer ao sensível do modo mais elevado os interesses do divino. A arte renascentista italiana possui não somente a inteligibilidade, o que proporcionou a boa apresentação da ideia, mas também a proximidade cultural e geográfica da religião cristã. O norte europeu trará o paradigma do que chamaríamos um fim para um novo começo, por meio do qual a negatividade da pintura se radicaliza. Neste momento, o divino passa cada vez a adentrar o mundano, o contingente torna-se centralidade nos temas, de modo que a finitude, o histórico, parecem ter afastado a pintura de seu ideal. Tal limitação à qual Hegel se refere pode ser entendida como um limiar depois do qual a pintura diz respeito somente à sua própria superação.

⁶⁸ *Idem*, p. 224.

⁶⁹ *Idem*, p. 225.

⁷⁰ *Idem*, p. 226

2.3 O DIVINO E O VERDADEIRO

Sabe-se que na Itália o pensamento sobre a arte nasce diretamente do fazer artístico como consciência mesma do ato, e nasce no momento em que a arte italiana, adquirindo uma consciência mais precisa dos próprios antecedentes históricos, se destaca da tradição comum à cultura europeia (...). Esses artistas de fato escrevem tratados, reconhecem a própria meta numa perfeição que poder identificada em Vitruvius ou na arte clássica, como para Alberti, ou numa abstração geométrica, como para Piero della Francesca, mas isso de algum modo obscurece a certeza de uma universalidade imanente, e portanto humana e racionalmente atingível da arte.⁷¹

Os registros de Argan neste trecho de *Imagem e Persuasão* apontam, ainda que por outra via, à consciência de si enquanto elemento da historicidade que caracteriza o homem do Renascimento. A própria arte, neste escopo, passa a ser referência a si mesma, uma vez que, deixando sua função “ritualística” em segundo plano, tem a si própria como questão; e isto é evidenciado pelos papéis desempenhados pelo artista. No contexto do Renascimento, não temos um indivíduo dedicado unicamente às atividades poéticas. A prática artística é de tal modo ligada à observação da natureza e ao tratado textual que a arte chega a se confundir e ser indissociável da ciência. Assim, conforme afirma o historiador da arte, este alinhamento entre “ato” e “atitude” é o que permite uma teleologia a partir desta observação (daí apontar para esta construção racional) que visa, em última instância, um conhecimento de sua própria historicidade e da natureza. Este impulso para o conhecer, vale ressaltar, foi uma consequência da queda da transcendência. E é neste *éthos* humanista, em resposta a tal queda, que a arte e o pensamento sobre arte selam, de maneira mais dramatizada, sua incontornável união.⁷²

Desperta-se da noite, surge a aurora do futuro, e o Renascimento é o exórdio da cultura da reflexão. Tal desenvolvimento das belas artes, assim como a ciência e descoberta do mundo além Europa são entendidos por Hegel como a conjuntura de uma época de florescimento. Esses desdobramentos históricos não podem ser compreendidos unicamente como dissolução da mentira infinita⁷³ da Idade Média, mas, como já mencionamos anteriormente, o espírito aqui *se exterioriza*. Este ponto é importante para se pensar em que medida este dar a ver da interioridade se relaciona com a arte que parece melhor lhe corresponder. Segundo Hegel, com o termo do medievo, a humanidade chega a seu dia da universalidade, no qual o caráter de verdade das atividades do espírito é apresentado em seu modo mais elevado.

⁷¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*, p. 12.

⁷² *Idem, Ibidem.*

⁷³ Devemos a expressão a Hegel.

Esses três fatos, a chamada restauração das ciências, o florescimento das belas-artes e o descobrimento da América e do caminho para as Índias Orientais, podem ser comparado à aurora que, depois de longas tempestades, pela primeira vez anuncia um belo dia. Esse dia é o da universalidade, que finalmente surge depois da longa e terrível noite da Idade Média, um dia que se caracteriza pela ciência, pela arte e pelo impulso descobridor, ou seja, pela coisa mais nobre e mais sublime que o espírito humano, liberto pelo cristianismo e emancipado pela Igreja, apresenta como o seu conteúdo eterno e verdadeiro.

Antes de tratarmos da pintura italiana, o “verdadeiro” vale uma digressão. Conforme a referência que fizemos anteriormente à *Fenomenologia do Espírito* (§32), a verdade grega está no terreno da aparência. Neste sentido, ela seria a “bela verdade” porque, em seu repousar, não constitui sua atividade a decomposição e a análise dos elementos de si própria. A época moderna, ao contrário, tem como característica a imersão do imediato para se alcançar o conhecimento enquanto universal; e é, principalmente, a época em que a cisão entre as esferas da vida torna necessário o reconhecimento da diferença dos momentos, ou ainda, da inevitável defrontação com o negativo. Em contraste à arte grega, a atividade do espírito necessária a este reconhecimento é a filosofia, que compreenderá este fenômeno não em seus momentos, porém em sua totalidade⁷⁴. Se a atividade da época moderna tem como objeto o espírito enquanto verdadeiro, este verdadeiro deve ser reconhecido em seu caráter transitório. Isto quer dizer que, como atividade do livre pensamento, a filosofia reconhece o caráter histórico da verdade. Reportamo-nos assim mais uma vez à *Fenomenologia* (§106), na qual o autor trata especificamente da historicidade do real:

O *agora* é indicado: - *este agora*. *Agora*: já deixou de ser enquanto era indicado. O *agora* que é, é um outro que o indicado. E vemos que o *agora* é precisamente isto: enquanto é, já não ser mais. O *agora*, como nos foi indicado, é um *que-já-foi* - e essa é sua verdade; ele não tem a verdade do ser. E porém verdade que já foi. Mas o *que foi* é, de fato, *nenhuma essência* [Kein Wesen/gewesen]. *Ele não é*; e era do ser que se tratava.⁷⁵

A verdade enquanto tal é apenas em seu caráter transitório, não sendo aquilo que *passa*, mas que *já passou*. Esta apresentação de Hegel desta historicidade do real segue a preceptiva que o autor apresentará, mais tarde, na *Ciência da Lógica*, especificamente na *Doutrina do Ser*, por meio da chamada dialética ser-nada-devir, na qual o [werden] é a intuição da passagem entre o ser e o nada,

⁷⁴ A questão do fim da arte Hegel, p. 21.

⁷⁵ *Fenomenologia do Espírito*, §106.

o momento não apreendido que corresponde ao momento de verdade desta relação, no qual o puro ser e o puro nada são postos em identidade:

O que é a verdade, não é nem o ser nem o nada, mas que o ser não passa, mas passou para o nada e o nada não passa, mas passou para o ser. Da mesma maneira, porém, a verdade não é sua indistinção, e sim que *eles não são os mesmos*, que são *absolutamente distintos*, mas igualmente inseparados e inseparáveis e imediatamente *cada um desaparece em seu contrário*. Sua verdade é, portanto, esse *movimento* do desaparecer imediato de um no outro: *o devir*; um momento onde ambos são absolutamente distintos, mas por meio de uma diferença que igualmente se dissolve imediatamente.⁷⁶

Tal dissolução, como escreve o autor mais adiante, se dá pela deficiência da expressão da unidade entre ser e nada. Em sua distinção, esta unidade torna-se nela mesma contraditória, de modo a dissolver-se imanentemente por meio de sua negação determinada. Contudo, é em sua dissolução que tal enunciado – “*ser e nada é o mesmo*” – contém em si mesmo seu movimento, o próprio devir.⁷⁷ A filosofia, então como a forma do espírito capaz de compreender a totalidade dos momentos, é uma síntese entre a arte e a religião, e isto porque não somente compreende uma época, mas também a pensa em suas categorias, realizando assim a passagem do *em si* ao *para si*⁷⁸. Este retroceder apresentado serve para pensarmos no espírito de época no qual a pintura se desenvolve; sem bem que ela se encontra muito mais num *intermezzo* entre o moderno e a religiosidade medieval.

2.4 A PINTURA ITALIANA

Segundo o desenvolvimento histórico apresentado por Hegel⁷⁹, a pintura italiana é momento no qual o ideal desta arte foi alcançado tanto do ponto de vista de sua apresentação material quanto de seu conteúdo [*Gehalt*] adequado. A primeira fase elencada, a pintura bizantina, é ainda presa ao enrijecimento da forma, não possui o caráter “vivo” da interioridade, mas é ainda profundamente

⁷⁶ *Ciência da Lógica*, p. 72.

⁷⁷ *Idem*, p. 80

⁷⁸ *A questão do fim da arte*, p. 39.

⁷⁹ Devemos levar em consideração que grande parte das considerações feitas pelo autor ao longo da seção sobre a pintura italiana devem-se a registro a partir das *Investigações Italianas*, cujo autor é Karl Friedrich von Rumohr (1785 – 1843). Esta obra, no presente trabalho, não é utilizada diretamente, restando-nos a apropriação por parte de Hegel. Reforçamos de antemão que os apontamentos feitos por Hegel aos artistas provêm basicamente das *Investigações*. Isto é algo ser verificado no texto da *Estética*.

“rude” e arquitetônica⁸⁰. Segundo o autor, a figura crucial será Giotto, que trará à pintura este caráter de vivificação através da alma “rompendo”, assim, com a arte bizantina⁸¹. O princípio da comoção não pôde ser apresentado de modo mais adequado naquela fase porque não importa somente a sentimento religioso, mas também a Forma sensível adequada. É nesta vivificação, entre o espiritual e o sensível, que a beleza se apresenta de acordo com os sentimentos de grandeza da alma:

o que ela [*a pintura italiana*] especialmente acrescenta à concepção e à elaboração artística do círculo religioso é a *efetividade vivia* da existência espiritual e corporal, para a qual todas as formas se tornam agora sensíveis e animadas. Para esta vitalidade, o princípio fundamental é constituído, pelo lado espiritual, por aquela serenidade natural, pelo lado do corpo, por aquela beleza correspondente à Forma sensível.⁸²

Porém, não é somente a beleza que é suficiente, pois a pintura ainda necessita do princípio da *Innigkeit* para a elevação religiosa. Esta organicidade se torna análoga à natureza do espírito, pois, na harmonia de seus sentimentos, ela constitui na arte seu caráter mais puro e inocente, no sentido de desenvolver-se enquanto particular e, através da elevação, retornar ao universal. Tal movimento é importante para compreendermos que a pintura italiana é então um momento de ápice: é na mais perfeita junção da particularização de seus elementos que a alma, enquanto princípio, reconciliou-se com o espírito⁸³. Deste modo, em linguagem hegeliana, a forma [*Gestalt*], novamente, é não apenas bela, porém sentimental, e por seu caráter consegue conciliar a forma [*Form*] e a individualidade. Segundo Hegel, foi assim que os italianos, em sua especificidade, retomam os ideais antigos⁸⁴.

Entretanto, tal grandiosidade, em sua historicidade, não se dá de imediato. A arte renascentista teve três momentos necessários para que finalmente chegasse a seu mais elevado momento. Como já apontamos, seguindo a mítica vasariana, Giotto será considerado o grande marco entre a pintura bizantina e a “vida” do período moderno. Apesar de sua importância, entretanto, sustentando-se nas observações de von Rumohr, Hegel ressalta que o caráter de formalidade da sacralidade bizantina é de certo modo perdida com o pintor, pois “*o mundano ganha*

⁸⁰ *Cursos de Estética, Volume III*, p. 263.

⁸¹ A tópica provém de Vasari.

⁸² *Idem*, p. 263.

⁸³ *Idem*, p. 264.

⁸⁴ *Idem*, p. 265.

lugar e difusão, como também Giotto, no sentido de sua época, concedeu um lugar ao burlesco, ao lado do patético”⁸⁵. O segundo momento apontado tem como figuras importantes Masaccio e Fiesole (Fra Angelico). Este dois artistas se elevaram ao alto grau da *Innigkeit*, porém, a Forma [Form] se subordinou ao conteúdo espiritual, de modo que os aspectos materiais, ao menos como compreende Hegel, não aparecem ser tão bem dominada quanto no momento posterior.⁸⁶ O terceiro momento constitui uma apropriação do elemento mundano, o qual foi necessário. Por esta via, a pintura italiana inseriu-se na vida civil, por meio das paisagens, cidades, moradias, trouxe para si os *uomi desarmati* – aqueles que se opõem ao caráter belicoso da cavalaria e, neste contexto, são muito mais agraciados por sua importância em seus papéis políticos.⁸⁷ Por fim, Hegel parece retornar a tópica da reconciliação. O que ocorre então é uma fusão entre o caráter mundano e o interesse espiritual, pois a Forma mantém-se grandiosa ao mesmo tempo que o traço corporal da forma, em sua alegria e livra da mácula, traz à luz a aparência de uma existência plena e acabada⁸⁸. O primeiro artista responsável por tal tarefa é Leonardo. Raffaello, entretanto, que conseguira unir tanto o elemento espiritual quanto a observação da natureza, como se, através da observação, Raffaello conquistasse o princípio da própria beleza livre.⁸⁹ Por fim, o momento mais elevado da pintura italiana é mencionado de modo apressado por Hegel: o apoteótico Correggio conciliará, de modo mais supremo, a ingenuidade do sentimento religioso, afastando assim a reflexão que pudesse macular tal pureza, de modo que suas pinturas sejam “destituídas de consciência”.

As considerações com as quais Hegel encerra suas observações acerca da arte italiana nos são significativas. Observemos, como foi apontado, que uma das maiores conquistas dos pintores foi, de algum modo, se aproximarem da ingenuidade grega. Evidentemente que tal caráter, com o surgimento da era cristã, foi perdido. Porém, a pintura tornou-se elevada na medida em que tendeu à ingenuidade sem interesses particulares, ou melhor, superando este momento particular em nome do universal. O que se seguirá, segundo Hegel, é o inevitável caráter reflexivo que invade a pintura. Se, entre os italianos, o particular foi superado, este mesmo movimento será, na pintura do norte europeu, a crise no conceito da pintura depois do qual, tal qual toda a arte em geral, ela se abre inevitavelmente às suas invariantes. O contingente veio de forma inexorável.

⁸⁵ *Idem*, p. 267.

⁸⁶ *Idem*, p. 269.

⁸⁷ Reforçamos aqui a importância que o governante no contexto do Renascimento adquire, em oposição aos homens ligados às atividades de guerra do medievo. A esse respeito (do caráter civil das cidades-Estado da Península Itálica) Ernst Gombrich trata de forma mais documental em seu ensaio *Renascimento e Idade do Ouro* (In: *Norma e Forma*, São Paulo: Martins Fontes, 1990).

⁸⁸ *Idem*, p. 270.

⁸⁹ *Idem*, p. 271.

2.5 A *INNIGKEIT* E O MUNDO PROSAICO

“Nenhum rouxinol, contudo, haverá de cantar tão alegre e jubiloso como Jan Steen pintou. Ninguém compreendeu tão profundamente quanto ele que neste mundo deveria reinar uma romaria eterna; ele compreendeu que nossa vida é tão-somente um beijo colorido de Deus, e soube que a manifestação mais significativa do Espírito Santo se dá através do riso e da luz.”

Heinrich Heine, *Das Memórias do Senhor de Schnabelewopski*.

A imagem de si mesma não poderia se sustentar em sua elevação. A queda, o histórico fê-la render-se. A figuração do contingente constitui, segundo o conceito da pintura, sua restrição. Observemos que, na pintura italiana, o movimento foi, no fundo, uma dupla negação: o Conteúdo universal é tornado particular na adequação desta própria arte, para, finalmente, elevar-se pela comoção graças à intimidade que o culto religioso propicia. Porém, a *Innigkeit* visita o mundo prosaico, abrindo-se, portanto, à finitude. Apontamos aqui duas vias pelas quais podemos enxergar tal decorrência. A primeira, adjacente, é um ponto a ser considerado em nossa incursão; a segunda, é nada mais que nosso eixo.

Por um lado, estamos às voltas com a queda da forma renascentista. Neste sentido, a incompletude da natureza é como um prenúncio da figuração factual. A natureza fornecia outrora ao artista o seu mecanismo que se dava a conhecer; mas, em seu extremo ápice, a arte chegou à monumentalidade, constitui-se assim como uma forma tão elevada de si mesma que alcançou, em superioridade, seu referencial antigo. Isto significou uma ultrapassagem às últimas consequências: ela se desconectou de sua matriz, sua forma tornou-se autofágica e, ao final, veio à ruína. Argan aponta tais aspectos tendo como emblema a figura de Michelangelo. Foi na grandeza alcançada por Michelangelo que a forma renascentista veio ao seu ápice, mas não mais se sustentou:

Artista que deliberadamente reconduz a própria cultura às fontes mais arcaicas e no entanto passa, como “pai incorrupto de corrompidos filhos”, por iniciador do barroco. Em Michelangelo, de fato, a medida da consciência e de sentimento é levada a um limite insuportável, à impossibilidade de conter o sentimento na forma idealmente aceita e escolhida, à superação do “finito” formal, à ânsia de uma forma que continuamente se transcende⁹⁰

⁹⁰ *Imagem e Persuasão*, p. 13.

A grandiosidade constitui-se de tal modo que o desfecho é a fragmentação da forma. Se, inevitavelmente, tal superioridade tornou a obra não somente superior em relação ao seu referencial antigo, mas também em relação a si mesma (tal como Michelangelo o fizera), o jogo de imagens foi então refeito. A partir de então, as imagens não jogam entre si como seus espelhos, mas com seus fragmentos. Somos conduzidos, a partir deste ponto, a pensar numa imagem que se mantém no perecer da historicidade. Isto porque a própria natureza, entendida também em sua finitude, sempre teve o esfacelamento em seu germe e, a partir de então, é dada apenas em sua incompletude e ruína. De certo modo, Walter Benjamin dialoga com tal questão ao tratar da alegoria barroca em *Origem do Drama Barroco Alemão*. A passagem, na qual o autor se dirige especificamente à dicotomia entre símbolo e alegoria, constitui igualmente uma importante chave de leitura ao problema: a natureza é tornada petrificada porque sempre carregou consigo o que vem a fragmentá-la.

A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira (...) a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, **porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação**. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica.⁹¹

Neste dramático trecho, poderíamos dizer, Benjamin aponta, ainda que de modo indireto, para o problema de uma figuração cuja marca é a finitude. Com a dissolução do Renascimento, levando em consideração que a imagem *amaneira-se*, dobra-se sobre si mesma revelando assim uma natureza em incompletude e queda, o histórico que aqui surge, dir-se-ia, é o esgotamento da consciência histórica à qual Argan se refere no fragmento que acima citamos. Com a queda, no qual a relação com a transcendência é problematizada, o ornamento é construído pelas ruínas. Neste terreno propício à alegoria – o atrelamento ao sentido, as coisas que remetem às outras –, para não irmos tão longe quanto Benjamin, o rosto, a bem da verdade, já é ele próprio a caveira. As cenas cotidianas e, de modo significativo, as autoridades, os homens famosos de uma época são, por sua condição de historicidade, a última face, para dizermos nos termos do autor. Tais figurações são imortalizadas justamente pelo seu caráter de já ter sido, constituindo-se em sacralidade mórbida: a morte os faz figuras importantes. Retomemos nosso eixo a fim de conciliá-lo a estas considerações.

⁹¹ *Origem do Drama Barroco Alemão*, p 188, grifo nosso.

A pintura do norte, cuja grande questão, em termos de figuração, é o contingente, é, no fundo, a fragmentação em germe. Neste sentido, Hegel expõe que tal tendência a retratar a transitoriedade da vida já existia desde os italianos: o elemento mundano esteve sempre presente, mas aqueles artistas souberam dominá-lo de modo que, hora ele esteve mais acentuado, hora esteve mais adequado ao ideal da religião.

Já na pintura italiana torna-se perceptível o progresso da magnificência simples da devoção para uma mundanidade que sempre mais se sobressai, mas que em tal caso, como em Rafael, por exemplo, permaneceu em parte penetrada de religiosidade, em parte limitada e mantida pelo princípio da beleza antiga, ao passo que o decurso posterior é menos uma separação na representação [*Darstellung*] dos objetos de toda espécie, guiada pelo colorido, do que uma confusão mais superficial ou reprodução eclética de formas e modos de pintar.⁹²

Agrupadas no mesmo tópico do sistema das artes de Hegel, as pinturas holandesa e alemã têm como ponto crucial em seu desenvolvimento histórico o que o autor chama de “completo habituar-se ao mundano e ao cotidiano”⁹³. Neste sentido, o elemento da subjetividade particular passa a ser central. Na pintura do norte, segundo o autor, a cor é de tal modo aperfeiçoada se adequa à transitoriedade do mundo. Assim, quando afirmamos que a pintura do norte é fortemente ligada ao cotidiano, este mesmo cotidiano é uma completude, que vai desde as cenas insignificantes aos temas religiosos, ela representa, em outras palavras, o todo da vida burguesa. Um ponto a ser considerado, conforme coloca Werle, é o elemento religioso, a saber, o protestantismo. O que é aqui fundamental a multiplicidade de temas. É justamente pela sua proximidade com a prosa do mundo, que, por meio da pintura, o princípio da religião protestante trouxe à sua esfera a liberdade e a existência, propriamente:

No campo religioso, os holandeses assumem o princípio do protestantismo, que consiste em se entregar aos detalhes do cotidiano e não insistir no terreno de uma religiosidade afastada da existência, que era ainda predominante no catolicismo. Os holandeses experimentam também uma liberdade burguesa que se traduz em tolerância artística diante dos temas, tanto nos assuntos configurados, no gozo da existência, como no modo despreocupado e leve de pintar. É a prosa da vida ou do mundo que triunfa sobre os temas elevados e restritos da religião.⁹⁴

⁹² *Cursos de Estética, Volume III*, p. 273

⁹³ *Idem, Ibidem*.

⁹⁴ *A questão do fim da arte*, p. 92

No sentido da liberdade que o protestantismo lhe fornece, a pintura do norte, em relação ao que se desenvolveu na península itálica, constitui assim singularidade ao invés de uma unidade. É ainda um princípio religioso que aglutina tal diversidade de temas, mas, diferentemente daquela universalidade que vimos entre os italianos, a pintura do norte percorreu a singularidade dos objetos:

A arte alemã e dos países baixos, em contrapartida, percorreu de modo mais determinado e surpreendente todo o círculo do conteúdo e modos de tratamento: desde as imagens de igreja completamente tradicionais as imagens e os bustos singulares (...). Nesta, porém, a livre caracterização das figuras (...) ainda são reunidas e sustentadas pelo fundamento religioso. É este ponto crucial que agora se sustenta, de tal modo que o círculo de objetos até agora mantido em uma unidade se separa e as particularidades em sua singularidade e a contingência específica da alternância e da mutação se entregam à mais variada espécie de apreensão pictórica.⁹⁵

Observemos que este trecho é significativo para compreendermos que, apesar de Hegel apresentar o caráter significativo da pintura do norte enquanto conhecedora do mundo – que abarca este todo da vida burguesa e desenvolve o colorido –, há aqui uma restrição. A figuração nórdica não pode ser compreendida como meramente cotidiana⁹⁶, contudo, seu caráter do singular não constitui mais a mesma relação com o princípio da comoção. Isto se deve ao fato de o princípio, em parte, ter se modificado. Não se trata mais daquela comoção da religião cristã de outrora, a qual, no amor da abnegação de si, o espírito retorna a si mesmo na mera comoção. ***A religião passa a ser reflexiva***, não unicamente do sentido da representação da interioridade, mas, como consequência do próprio catolicismo, ela é o espírito que se externa e deseja conhecer o mundo. Tal como o protestantismo o faz, a pintura, como arte do colorido, encontra-se neste terreno adequada ao perscrutar⁹⁷.

Assim, a arte pictória no norte se constitui prosaica não somente por sua temática, mas, sobretudo, por sua inserção no meio social. Em um nível mais documental, a história da arte Svetlana Alpers fala acerca de como a pintura participa deste meio social, não somente através da figuração, mas em toda sua produção. O ateliê do artista é intimamente ligado à sua vida doméstica

⁹⁵ *Cursos de Estética, Volume III, p. 274.*

⁹⁶ *A questão do fim da arte, p. 93.*

⁹⁷ *Idem, Ibidem.*

- é parte de sua casa -, e o ambiente se constituía na intersecção entre o papel de artista e o papel social. Observemos:

O padrão holandês comum era a coexistência da arte com a família. A arte na Holanda era uma atividade familiar, uma produção doméstica que o pintor representava como tal. O ateliê era uma das peças da casa do artista, *schilderkamer*, na qual ele geralmente pintava a si mesmo, ou às vezes outros artistas, no trabalho. O mais famoso quadro desse tipo, *A arte da pintura*, de Vermeer, ilustra perfeitamente o gênero. Os membros da família do artista posavam como modelos, e muitas vezes o pintor se colocava entre eles – como a mulher e os filhos e, eventualmente, alguns parentes – no ato de pintá-los ou pintando em sua companhia.⁹⁸

Chama a atenção, neste trecho, que o artista insere sua própria finitude enquanto tema e que, além disso, a própria obra sofre um processo de reificação. Isto porque a pintura apresenta-se, antes de uma figuração, como pintura. A obra, nesta conjuntura, é invadida pelo processo que em torno dela gravita, trazendo a si mesma como objeto e jogando consigo mesma. Podemos dizer, mais radicalmente, que ela se apresenta como finitude.

Como tema transversal, isto nos remete ao contexto específico da Reforma Protestante, o qual é importante na compreensão desta subjetividade particular. A interioridade da Reforma Protestante é a maneira pela qual o movimento iniciado por Lutero se opõe à doutrina católica. A Igreja viu-se deteriorada na medida em que o exterior se constituiu como artigo de fé. Hegel aponta então que o princípio da interioridade, a infinita subjetividade, faz a conciliação com o divino; conseqüentemente, por este pressuposto, o signo paradoxal de tal fé, Jesus Cristo, não é histórico, porém comoção⁹⁹. Se compreendermos o que Hegel nos apresenta sob a ótica de um espírito de época, retomamos o princípio da subjetividade como elemento básico que constitui o exteriorizar moderno.

A subjetividade que aqui se desenvolve é, antes de tudo, comum a todos os homens, e o que se dá é um esfacelamento nas relações de autoridade. É profundamente significativo que tal subjetividade se constituirá como a forma de apropriação do mundo. É através desta que o sujeito constrói a objetividade, ou, nas palavras do autor, “apodera-se do conteúdo objetivo”¹⁰⁰. No contexto da Reforma, este fato é figurado pela tradução feita por Lutero das escrituras sagradas. Isto, para Hegel, é o sujeito que se torna verdadeiro abrindo de seu conteúdo particular para alcançar a verdade substancial:

⁹⁸ *O projeto de Rembrandt*, p. 204.

⁹⁹ *Filosofia da História*, p. 345.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 346.

Para os luteranos, a verdade não é um objeto fabricado; é o próprio sujeito que deve se tornar verdadeiro, ao desistir de seu conteúdo particular em troca da verdade substancial e apropriar-se dessa verdade. Dessa forma, o espírito subjetivo torna-se livre na verdade, nega a sua particularidade e em sua verdade chega a si mesmo.¹⁰¹

Desde modo, ao recusar as relações de autoridade estabelecidas pela instituição para, em seu lugar, colocar a própria palavra, Lutero inseriu o que o autor chama de “testemunho do espírito”, por meio do qual cada indivíduo pode determinar sua consciência. Essas considerações feitas por Hegel são de grande importância para entendermos como o mesmo princípio, subjetividade, relacionou-se com estas duas esferas do espírito.

Ambos atuaram como fatores de dissolução da Idade Média. A arte, assim como a ciência, integrou a cultura do florescimento, na qual o espírito deixa de se defrontar com a mera “coisa”, pois antes ele estava fora de si¹⁰². A religião, mergulhando na interioridade, constitui um princípio de autoconsciência através da fé. Do mesmo modo, arte e religião, como podemos depreender, são em tempos modernos figuras da reconciliação, por meio das quais a alma – o terreno da pura interioridade – reencontra-se com o divino sendo necessário negar a si mesma.

Ambas as formas do espírito, neste contexto, estão claramente inseridas na cultura da reflexão. Assim, retomando o que afirmamos de início, arte e religião (e, claro, a filosofia) possuem seus respectivos momentos de “ápice” e “depois”. O que se passou com a dissolução da Idade Média é, em última instância, ascensão da mais elevada forma do espírito. A filosofia, constituindo a cultura da reflexão, reconfigurou as relações que a arte e a religião anteriormente desempenhavam na vida do espírito. Outrora, na entrada da era cristã, a ascensão da religião fizera o mesmo. Nossa grande questão, como expomos, foi a inserção do princípio da reflexão. As estátuas gregas e, principalmente, os deuses enquanto divindades, foram fragmentados quando seu repouso foi perturbado pela inquietude da alma.

Tratando especificamente da pintura, o seu desenvolvimento histórico revelou que o grande momento foi numa transição: quando a religião deixa de ser a atividade mais elevada do espírito e cede lugar à filosofia, a arte pictórica surge como expressão mais alta, naquele momento, dos interesses religiosos. A reflexão pareceu necessitar, neste sentido, de tornar-se visível quando o invisível já não mais subsistia.

¹⁰¹ *Idem, Ibidem.*

¹⁰² *Idem, p. 391.*

CONCLUSÃO

No presente trabalho, procuramos tencionar os aspectos que julgamos ser mais relevantes a uma leitura das considerações por parte de Hegel sobre a pintura. Como é reforçado desde o título, defendeu-se que a pintura, tanto com base em seu desenvolvimento histórico quanto os elementos estruturantes de seu conteúdo espiritual, é imagem do negativo. O uso do termo negativo é feito aqui pensando não apenas na subjetividade moderna, mas na arte pictórica segundo seu o conceito e a relação com seu momento anterior, a saber, a escultura.

Em relação ao seu momento anterior: atentou-se ao fato de que, segundo Hegel, a escultura grega afasta de si a reflexão, preservando-se assim em sua totalidade coesa subsistente por si mesma. Dependente desta conjuntura é a pintura, pois, na inserção do sentimento e na defrontação consigo mesmo, ela surge como uma abertura conceitual em relação à escultura e a arte em geral, uma vez que o caráter meramente contemplativo que se fecha um círculo é então abandonado, como afirma Hegel.

Com relação a seu próprio conceito: foi fundamental, sobretudo na pintura italiana, que o elemento da comoção persistisse em perpétuo movimento. Assim, tal como a alma se nega em favor da reconciliação, a pintura, no exteriorizar do interior, preserva-se igualmente neste caráter; e, na esfera dos sentimentos, o caráter do negativo preserva-se na inquietude entre a satisfação com o divino e o pesar da negação de si.

Por fim, defendemos não somente ao termo, mas ao longo do trabalho, que a pintura do norte, apesar de não ser diretamente criticada por Hegel, significou, sim, uma perda. Isto porque o princípio da comoção, o qual sela a universalidade do conteúdo da pintura, é esfacelado no sentido de se render à singularidade. Como depreendemos pelas leituras, tanto do capítulo dedicado à pintura quanto aos recursos feitos às demais obras de Hegel, este apelo à singularidade constitui, se assim podemos dizer, uma incompletude para o retorno ao universal. A despeito desta totalidade da sociedade burguesa que a pintura do norte parece visitar, o fato é que, em relação àquele momento claramente elevado, ela já ultrapassou seus interesses.

BIBLIOGRAFIA

ALPERS, Svetlana. *As projeto de Rembrandt. O ateliê e o mercado*. Apresentação de Claudia Valladão de Matos e tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. Trad. Maurício Santos Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FIGUEIREDO, Luciano Nascimento. *Estilo e ideal. Apropriação do legado clássico na época de Goethe*. Dissertação de mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

FIGUEIREDO, Vinicius. Kant e Goethe – uma aproximação. In: GALÉ, Pedro Fernandes e WERLE, Marco Aurélio (orgs.). *Arte e Filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. Apresentação, tradução e organização e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas e Impressão Oficial, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciência da Lógica*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

_____. *Cursos de Estética*. Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Filosofia da História*. Trad. Hans Theo Harden. Brasília: UnB, 1998.

_____. Vorlesungen über die Ästhetik. In: *Sämtliche Werke, Band 2*. Stuttgart: Frommann Verlag, 1964

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Alexandre Morujão e Manuela dos Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2012.