



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Isabelle Vianna Bustillos Villafán

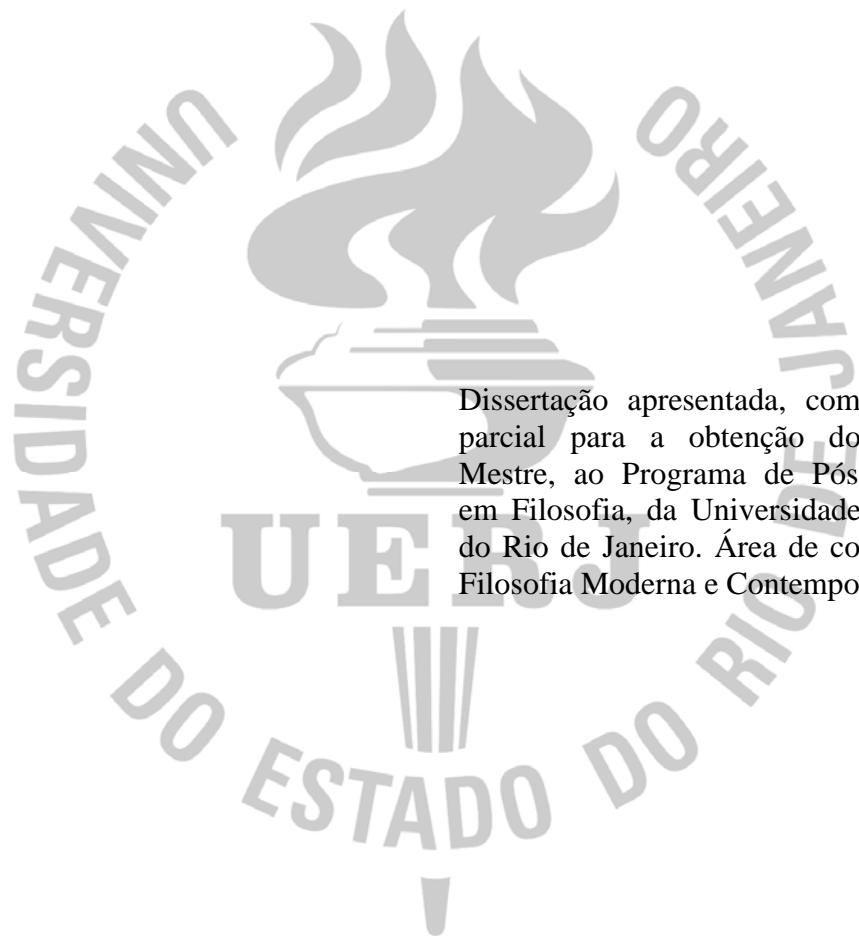
**Da aparência à realização da liberdade através da arte: um estudo sobre o
conceito de belo em Schiller e Hegel**

Rio de Janeiro

2007

Isabelle Vianna Bustillos Villafán

Da aparência à realização da liberdade através da arte: um estudo sobre o conceito de belo em Schiller e Hegel



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Cristina Ferreira Gonçalves

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

S334 Villafán, Isabelle Vianna Bustillos .
Da aparência à realização da liberdade através da arte: um estudo sobre o conceito de belo em Schiller e Hegel/ Isabelle Vianna Bustillos Villafán . - 2007.
149 f.

Orientadora: Márcia Cristina Ferreira Gonçalves.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Schiller, Friedrich, 1759-1805. 2. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. 3. Estética – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. I. Gonçalves, Márcia Cristina Ferreira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 18.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Isabelle Vianna Bustillos Villafán

Da aparência à realização da liberdade através da arte: um estudo sobre o conceito de belo em Schiller e Hegel

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovado em 19 de dezembro de 2007.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Márcia Cristina Ferreira Gonçalves(Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

Rio de Janeiro

2007

AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos professores que tornaram possível este trabalho. À Márcia Gonçalves, pelo apoio, paciência e auxílio ao longo dessa jornada, a Ricardo Barbosa pelo exemplo e pela crítica sempre norteadora e a Rodrigo Duarte pela receptividade e estímulo.

A CAPES, pela bolsa concedida à realização da pesquisa. Ao PROCAD, pelo período de estudos na UFMG.

A Daniel, pelo amor, inspiração e companheirismo.

Aos amigos das horas difíceis, presentes até o fim.

Aos que surgiram repentinamente, reconfortando meu espírito de alegria.

Ao amor e tolerância incondicional dos meus pais, do meu filho e dos meus familiares.

Nada pode nascer e perecer de modo tão profundo como o homem. Tantas vezes ele compara sua noite com o abismo e sua ventura com o éter, mas com isso se diz pouco.

Nada, porém, é mais belo do que o suceder de uma nova aurora a uma longa morte, do que a alegria que, como uma irmã, se contrapõe à dor num distante alvorecer.

Friedrich Hölderlin

A espécie de Filosofia que se escolhe depende assim da espécie de homem que se é; um sistema não é, de fato, utensílio morto que se poderia rejeitar ou adotar, como nos aprouvesse, mas é animado pela alma do homem que o possui.

Fichte

RESUMO

VILLAFÁN, Isabelle Vianna Bustillos. *Da aparência à realização da liberdade através da arte: um estudo sobre o conceito de belo em Schiller e Hegel*. 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

O presente trabalho é um estudo acerca do desenvolvimento do conceito do belo e da arte no contexto do idealismo alemão, e tem por núcleo de investigação as posições estético-filosóficas de Schiller e Hegel. Interessa-nos mostrar de que forma a defesa da fundamentação objetiva do belo, bem como a tentativa de concretização da liberdade através da aparência estética, tal como formuladas e desenvolvidas por Schiller em *Kallias ou sobre a beleza* (1793), nas cartas *Sobre a educação estética do Homem* (1895) e em *Poesia Ingênua e Sentimental* (1800), teriam sido incorporadas pelas *Lições sobre Estética* (1818-29) de Hegel, e ressaltadas como o passo fundamental para a constituição de um sistema propriamente estético, portanto, não mais restrito aos limites que a filosofia transcendental kantiana lhe impunha, ganhando ou sofrendo, contudo, ao longo destas *Lições*, uma reformulação especulativa que caminha dialeticamente “da definição idealista da beleza como manifestação da idéia no sensível à definição realista da arte como realização do espírito humano na história do mundo”; o que resulta, por um lado, no movimento de dissolução de uma certa concepção de beleza e de arte, ainda defendidas por Schiller e também em parte por Hegel, e, por outro lado, no movimento de emancipação de uma outra possibilidade de arte enquanto esfera autônoma propriamente dita. Desse modo, dissertação é dividida em duas partes. A primeira parte, intitulada “Schiller e a objetivação da beleza”, propõe-se a explicitar em que consiste este fundamento objetivo do belo, e de que modo a tese da objetividade estética, embora orientada segundo os princípios da filosofia kantiana, antecipa, e mesmo possibilita o ideal-realismo estético que seria posteriormente assumido pela filosofia da arte de Hegel. A segunda parte, denominada “Hegel e a concepção dialética do belo”, busca mostrar a posição e a significação do belo e da arte no sistema hegeliano, e tem por objetivo compreender como se configuram e até que ponto é possível sustentar, no desenvolvimento das formas da arte, uma complementaridade entre as teses idealista e realista da beleza, se o próprio Hegel reconhece na poesia moderna, um desequilíbrio e mesmo um ultrapassamento do conceito idealista clássico de belo em prol de uma espécie de realismo prosaico nas artes. Nosso trabalho culmina, assim, na tentativa de elucidação da arte moderna, e tem por intenção mostrar que embora esta não mais comporte a aparência do belo ideal, disso não segue o fim ou morte da arte. A arte ganha forma prosaica e absorve as contradições do cotidiano, não para tornar-se ela mesma apenas mundana, mas para realizar, agora de forma absolutamente consciente de sua historicidade, aquilo que desde sempre buscou realizar: transformar a obra do mundo em obra de sua própria liberdade.

Palavras-chave: Beleza. Liberdade. Idealismo alemão.

ABSTRACT

This is a study about the development of the concept of beauty and art in the context of German idealism, and is concentrate in aesthetic and philosophical positions of Schiller and Hegel. We are interested in showing how the defense of objective reasons of beauty as well as the attempt to achieve freedom through the aesthetic appearance, as formulated and developed by Schiller in *Kallias or the beauty* (1793), in *Letters About Aesthetics Education of Man* (1895) and *Naive and Sentimental Poetry* (1800), have been incorporated by the *Lectures on Aesthetics* (1818-29) of Hegel, and marked as the key step for the establishment of a system specifically aesthetic, therefore, no longer restricted to the limits that Kant's transcendental philosophy required it, win or suffering, however, throughout these lessons, a reformulation speculative that moves dialectically from "the idealistic definition of beauty as a manifestation of the idea in sensitive definition of art to a realistic achievement of the human spirit in world history ", which results, on the one hand, the movement of dissolution of a certain conception of beauty and art, still defended by Schiller and in part by Hegel, and on the other hand, the emancipation movement of another possibility of art as an autonomous sphere itself. Thus, work is divided into two parts. The first part, entitled "Schiller and the objectification of beauty", it is proposed to clarify the meaning of a objective foundation of beauty, and how the theory of aesthetic objectivity, although geared to the principles of Kantian philosophy, anticipate, and even allows the ideal-realism aesthetic that would be taken by the philosophy of art in Hegel. The second part, entitled "Hegel and the dialectical conception of beauty," seeks to show the position and meaning of beauty and art in the Hegelian system, and aims to understand how is configured and how is still possible to support, in the development of the art forms, a complementarity between idealistic and realistic theories of beauty, if Hegel himself recognize in modern poetry, an imbalance and even an overcoming of the idealistic concept of classical beauty in favor of a sort of prosaic realism arts. Our work culminates, so in order to elucidate the modern art, and intended to show that although this no longer includes an appearance of the beautiful ideal, it does not follow the order or the death of art. The art takes shape prosaic and absorb the contradictions of everyday life, not to become itself only mundane, but to accomplish, now so acutely aware of their history, what has always tried to do: turn the work of the world work of his own freedom.

Keywords: Beauty. Freedom. German idealism

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	SCHILLER E A OBJETIVAÇÃO DA BELEZA	20
1.1	O significado da objetividade em Schiller e sua posição em relação à filosofia transcendental kantiana	20
1.2	O problema de uma fundamentação objetiva do belo em Kant	21
1.3	Schiller e a busca de um fundamento objetivo do belo	29
1.4	Da objetividade sensível da beleza	30
1.5	Do uso constitutivo ao uso regulativo ou da identidade à similaridade	32
1.6	Da beleza como liberdade no fenômeno	35
1.7	Liberdade da beleza e liberdade prática	37
1.8	Da beleza como natureza na conformidade à arte	41
1.8.1	<u>Da técnica como condição da representação sensível da liberdade da beleza</u>	42
1.8.2	<u>Da liberdade como natureza segundo a técnica</u>	44
1.9	O belo e o perfeito	47
1.10	O belo na arte	48
2	A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM EM SCHILLER	51
2.1	O mal-estar na modernidade: a constituição de uma crítica estética da cultura	52
2.2	O fundamento antropológico da beleza	57
2.3	Do estado estético ao Estado estético	61
3	A POESIA EM SCHILLER	69
3.1	Do ingênuo ao sentimental	69
3.2.	Do sentimental ao Ideal da bela humanidade	74
4	HEGEL E A CONCEPÇÃO DIALÉTICA DA BELEZA	80
4.1	Posição e significação do belo e da arte no sistema hegeliano	80
4.2	O belo e o problema em torno do modo de exposição intuitivo	83
4.3	Da dialética entre a arte, o conceito e a Idéia	86
4.4	Da beleza como aparição sensível da Idéia	87
4.5	A exteriorização da Idéia na natureza e na arte	95
4.6	Das deficiências do belo natural como base para a necessidade superior da beleza	97

4.7	Da superioridade contraditória da arte	100
4.8	Da intuição à representação: o desenvolvimento das formas de arte	106
5	A POESIA NA ESTÉTICA DE HEGEL	115
5.1	Da representação como categoria formal da poesia	115
5.2	A construção da linguagem poética e sua relação com a linguagem prosaica	119
5.2.1	<u>A poesia originária ou pré-artística e a poesia que se constitui em meio a prosa</u>	121
5.3	O sistema dos gêneros	125
5.4	A poesia épica	127
5.5	A poesia lírica	129
5.6	A poesia dramática	132
5.6.1	<u>A tragédia</u>	133
5.6.2	<u>O drama moderno</u>	135
6	CONCLUSÃO	139
	REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

“Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o amplo *reino* do belo; de modo mais preciso, seu âmbito é a *arte*, na verdade, a *bela arte*.”¹ É com essas palavras que Hegel inicia suas *Lições sobre estética* (1818-29)², proclamando, desde já, a ruptura com o pensamento transcendental kantiano, para o qual “não há nem pode haver nenhuma ciência do belo”³. Criticando a etimologia desta nova ciência (formulada desde a escola de Wolff como ciência da sensação), a estética tornar-se-á em Hegel “*filosofia da arte*” ou mais precisamente “*filosofia da bela arte*”. O belo já não será a partir de então restrito a um julgamento de origem subjetiva, como era em Kant, mas se configurará como uma Idéia que existe na realidade, em obras de arte reais e históricas; ele superará, pois, os limites do juízo subjetivo de gosto, para tornar-se uma manifestação objetiva do espírito: ciência da arte. A história dessa superação conceitual do belo, no entanto, não se dará sem algum impulso proveniente do próprio idealismo crítico.

Kant havia mostrado na *Crítica da faculdade do juízo* (1790) que ao invés de ser um mero feixe de sensações, como afirmavam os sensualistas, ou um objeto do conhecimento lógico, como queriam os racionalistas dogmáticos, a beleza possuía, na verdade, uma “função” de reconciliação entre o intelectual ou espiritual e o natural ou sensível. Seguindo a tabela de julgamentos que havia organizado na analítica transcendental dos conceitos da *Crítica da razão pura* (1781 e 1787), embora soubesse que os julgamentos estéticos eram irreduzíveis aos julgamentos lógicos, Kant empreende uma analítica do belo, cujo resultado pode ser assim resumido: “belo é o objeto de uma consideração desinteressada que, sem a mediação de conceitos (portanto, sem a representação de um fim no objeto), apraz universal e necessariamente”⁴. A grande originalidade do ajuizamento estético Kantiano, no caso da beleza, consistia, pois, no seu caráter livremente desinteressado. “Alheia” às preocupações ou pretensões de ordem cognitiva ou moral, a beleza possibilitava ao juízo uma liberação das exigências do entendimento e da vontade, proporcionando assim, o livre jogo das faculdades humanas; e, na medida em que não colocava a realidade a serviço de um fim, libertava tanto a natureza quanto o homem para uma contemplação puramente desinteressada, sem fins

¹ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p.27.

² As *Lições sobre estética* de Hegel, constituem os cinco cursos universitários sobre estética realizados por Hegel: um em Heidelberg (1818) e quatro em Berlim (1820-21, 1823, 1826 e 1828-29), que foram reunidos e compilados por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel. Foram publicadas pela primeira vez em 1835 em três volumes.

³ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995, p. 199.

⁴ Cf. SCHILLER, F. *Kallias ou Sobre a beleza*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, nota 6, p. 45.

utilitários, teóricos ou morais. No entanto, apesar de Kant admitir o direito de o juízo de gosto erguer uma pretensão de validade universal para o sentimento da beleza – uma vez que o belo apraz universal e necessariamente – ele fundamentava, todavia esse direito sobre um princípio apenas subjetivo: “a beleza não é uma propriedade das coisas, mas um sentimento do sujeito”.⁵

Contra essa limitação, Schiller se posicionará, buscando, mediante os princípios do próprio idealismo transcendental, erguer para o belo não apenas um direito subjetivo, mas uma fundamentação objetiva. A passagem do subjetivo ao objetivo, ocorrerá, pois, não em Kant, para quem a beleza deveria ser primordialmente natural e subjetiva, mas em Schiller, e será elogiado por Hegel como o passo fundamental para a constituição da estética, não apenas como crítica do gosto, mas como ciência do belo. Nas palavras de Hegel:

Devemos, pois, admitir que o sentido artístico de um espírito profundo e ao mesmo tempo filosófico antes mesmo que a filosofia enquanto tal o reconhecesse já exigiu e expressou a totalidade e a reconciliação, opondo-se àquela infinitude abstrata do pensamento, àquele dever pelo dever e àquele entendimento desfigurado – o qual concebe a natureza e a efetividade, o sentido [*Sinn*] e o sentimento somente como um *limite*, como algo pura e simplesmente hostil. Devemos a Schiller o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação como o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente. Pois Schiller em suas observações [*Betrachtungen*] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo.⁶

Essa passagem do subjetivo ao objetivo, em Schiller, será desenvolvida principalmente em três momentos: nas cartas a Körner em torno de *Kallias ou sobre a beleza* (1793)⁷, onde ele buscará legitimar um fundamento objetivo para a beleza, nas cartas *Sobre a educação estética do homem* (1795)⁸, onde acrescentará àquela uma reflexão histórica, política e filosófica sobre o significado do belo e do gosto para a formação do homem como um todo, e

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p.78.

⁷ As cartas em torno de *Kallias ou sobre a beleza* constituem a correspondência mantida por Friedrich Schiller com seu amigo Christian Gottfried Körner em janeiro e fevereiro de 1793, onde Schiller buscava estabelecer, mediante os próprios princípios da filosofia kantiana, um fundamento objetivo para a beleza; o que para Kant era impossível. Estas cartas representam, portanto, “o primeiro testemunho de um confronto independente de Schiller com a Crítica da faculdade do juízo de Kant, pois o que salta aos olhos desde o início é seu esforço de repensar – com e contra Kant – os fundamentos da estética como disciplina filosófica autônoma” (Cf. BARBOSA, Ricardo. *Kallias ou sobre a beleza*. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 9.

⁸ *Sobre a educação estética do homem* corresponde, em parte, à série de cartas endereçadas por Schiller a seu mecenas, o príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, onde expunha os resultados de suas investigações sobre o belo e a arte. Esta correspondência mantida com o príncipe de 1791 a 1793, conhecida como Augustenburger-Briefe, cujos originais desapareceram num incêndio do palácio real de Copenhague (em fevereiro de 1794), pode ser considerada, ao lado das cartas a Körner em torno de *Kallias ou sobre a beleza* (1793), como o primeiro esboço daquelas que culminariam na versão integral de *Sobre a educação estética do homem*. As cartas foram publicadas pela primeira vez em três partes na revista *Die Horen*: as Cartas I a IX no número I; as de X a XVI, no número 2; e as de XVII a XXVII, no número 6 (todas no ano de 1795). Elas são hoje consideradas como “o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade” (Cf. HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.65.

em *Poesia Ingênua e Sentimental* (1800)⁹, no qual buscará, não somente educar a sensibilidade para a liberdade, mas criar, através da poesia, as condições de possibilidade para que o Ideal da bela humanidade se realize efetivamente no mundo.

Em *Kallias*, portanto, Schiller buscará estabelecer, em contraposição à concepção meramente subjetiva de Kant, um fundamento objetivo para a beleza, o que em poucas palavras significa legitimar, ao mesmo tempo, validade universal e necessária ao belo, e sua imanência ao objeto. Essa transposição em direção ao objeto, no entanto, não deve implicar, para ele, uma recaída pré-crítica; ao contrário disso, ela deve poder moldar-se ainda segundo os princípios da filosofia transcendental. Schiller estava, pois, convencido de que sua concepção sensível-objetiva era, na verdade, “uma quarta forma possível de explicar o belo” que viria resolver sinteticamente os problemas deixados em aberto pelas teorias anteriores:

É interessante notar que minha teoria é uma quarta forma possível de explicar o belo. Explica-se o belo objetiva ou subjetivamente; e, a rigor, ou de modo subjetivo sensível (como Burke e outros), ou subjetivo racional (como Kant), ou objetivo racional (como Baumgarten, Mendelsohn e todo o bando dos homens da perfeição), ou, por fim, de modo objetivo sensível: um termo que decerto não lhe dirá muito agora, a não ser se você comparar entre si as três outras formas (...) Estou ao menos convencido de que a beleza é apenas a forma de uma forma e que o que se chama a sua matéria tem de ser simplesmente uma matéria formada.¹⁰

Essa formulação objetivo-sensível da beleza deveria ser compreendida, segundo Schiller, a partir de duas determinações: uma determinação subjetiva, formulada pela tese da beleza como liberdade no fenômeno, e uma outra objetiva, fundada no conceito de técnica¹¹. A primeira tem por base a questão da analogia da beleza com a liberdade da razão. Segundo Schiller, a liberdade que vemos no fenômeno como beleza é na verdade uma liberdade emprestada pela razão (em seu uso regulativo prático) ao objeto, e não uma liberdade em si do objeto; o que há, pois, nesse caso, é apenas uma analogia do fenômeno com a vontade pura ou liberdade. No caso da segunda determinação, a objetiva, contudo, mais do que um empréstimo da liberdade da razão, em seu uso regulativo prático, ao objeto, é preciso que exista já no próprio objeto algo que nos obrigue a ver nele sua autonomia. Esse algo, próprio ao objeto, é, segundo Schiller mediatizado, para nós, pela técnica:

⁹ *Poesia Ingênua e Sentimental* foi originalmente escrito e publicado separadamente por Schiller na forma de artigos, na revista *Die Horen* entre 1795 e 1796, cujos títulos eram: *Do ingênuo* (número 11, 1795), *Os Poetas Sentimentais* (número 12, 1795) e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e sentimentais, com algumas observações Concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens*. Em 1800, contudo, tais artigos foram reunidos por Schiller, na edição de seus *Escritos Menores* e publicados definitivamente na forma de um ensaio, sob o título definitivo de *Poesia Ingênua e Sentimental*. Embora não escrito com a intenção sistemática de uma obra, *Poesia Ingênua e Sentimental* pode ser compreendido como aplicabilidade crítica do imperativo estético, presente nas cartas, ao desenvolvimento histórico-conceitual da poesia e da cultura

¹⁰ SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.42-43.

¹¹ Idem. Cf. a introdução de Ricardo Barbosa intitulada “Schiller ou sobre a beleza”.

Disto resulta pois uma segunda condição fundamental do belo, sem a qual a primeira seria meramente um conceito vazio. Liberdade no fenômeno é a rigor o fundamento da beleza, mas a técnica é a condição necessária da nossa representação da liberdade. Se unirmos ambas as condições fundamentais da beleza e da representação, segue-se disto a seguinte explicação: Beleza é natureza na conformidade à arte.¹²

A beleza deve ser, portanto, em Schiller, uma síntese das determinações subjetiva e objetiva, i.é, deve aparecer como compreendendo uma dupla condição: liberdade e técnica. Formulada paradoxalmente com e contra Kant, a tese da objetividade da beleza irá se refletir sobretudo na determinação da especificidade da beleza como obra de arte.

Essa consideração cada vez mais priorizada da natureza do belo na arte, desenvolvida por Schiller em uma série de produções, ganhará nas cartas *Sobre a educação estética do homem* sua forma mais aperfeiçoada; sobre ela, podemos mesmo dizer, sem exagero, tal como Hegel afirma numa carta a Schelling de 1795, que se tratava de “uma obra prima”.¹³

Baseada quase que integralmente nos princípios da filosofia kantiana, mas inspirada também pela crítica à cultura de Rousseau e pela *Doutrina-da-Ciência* (1794), de Fichte, todo o esforço desta obra consistirá na busca sistemática de concreção da idéia de liberdade mediante o estético. A posição intermediária da dimensão estética, aparentada tanto com o reino dos fenômenos quanto com o reino dos fins, da liberdade, posição essa análoga à própria condição humana, será o fio condutor através do qual Schiller empreenderá seu projeto crítico de uma educação estética como condição do homem para a liberdade.

Segundo Schiller, o fracasso do projeto moderno de liberdade, espelhado tanto no homem como na sociedade, resultara paradoxalmente do próprio processo de esclarecimento da razão. A busca exasperada de dominação, seja da natureza, seja dos costumes, mediante um uso meramente utilitário ou moralista da razão, acabara por converter o homem num escravo de sua própria dominação, transformando-o ora num selvagem, cujos sentidos dominam seus princípios, ora num bárbaro, cujos princípios destroem seus sentimentos. Diante desse quadro deplorável de nossa modernidade, tornava-se então necessário, segundo Schiller, cultivar ainda um estado intermediário que fosse capaz de conjugar reciprocamente no homem, sua razão com sua sensibilidade, i.é, um estado que aparecesse ao homem como espelho de sua própria reconciliação: um estado estético.

¹² Idem, ibidem, p.84-85.

¹³ Carta de Hegel a Schelling, de 16 de abril de 1795, in G.W. Hegel, *Escritos de Juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p.62. Hegel (que naquela época vivia em Berna) já admirava o trabalho de Schiller antes mesmo que a última série das cartas tivesse sido publicada. Bastou a leitura dos dois primeiros capítulos das cartas, para que ele percebesse que estava diante de “uma obra prima”.

A educação estética é, portanto, para Schiller, a necessidade mais premente de sua época, pois é apenas no âmbito estético, sob o domínio da beleza, que se experimenta, segundo ele, um estado capaz de criar as condições para o desenvolvimento pleno das potencialidades intelectuais e sensíveis do homem: o estado de liberdade estética no qual a natureza humana é solicitada de tal modo que o homem ideal e o homem temporal estão um para o outro numa livre ação recíproca. Somente a beleza, portanto, tem o poder de reconciliar o homem consigo mesmo, tornado-se assim na condição de sua liberdade moral e política, pois, como nos diz Schiller: “é pela beleza que se vai à liberdade”¹⁴.

Apesar de não ser organizada em capítulos ou temas, as cartas podem ser divididas em três momentos: o primeiro momento compreende o modo pelo qual Schiller posiciona a relevância de uma educação estética, como único caminho para a liberdade em meio à configuração histórico-político-filosófica de seu tempo; o segundo momento consiste numa re colocação da pergunta kantiana pelo homem – “O que é o homem?” –, que resulta na fundamentação da estética na antropologia; o terceiro momento consiste numa investigação dos efeitos da beleza tanto no âmbito individual quanto no âmbito coletivo do processo de formação do homem, que culmina, por um lado, mediante a tomada de consciência da historicidade da razão, e que aponta, por outro lado, para a possibilidade de realização de um Estado estético.

Se, pois, nas cartas sobre *Kallias*, Schiller, tem por meta criar as condições objetivas para um sistema do belo, e se nas cartas *Sobre a educação estética*, visa à formação, através da beleza, do caráter subjetivo do homem para a liberdade, em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller, buscará criar, mediante uma análise histórico-conceitual do modo de proceder do gênio poético, as condições efetivas para a realização do Ideal da Bela natureza humana no mundo.

Embora publicada na forma de um ensaio, sem tópicos ou subtítulos, *Poesia Ingênua e Sentimental* pode ser concebida segundo o desenvolvimento de três temas complementares e, que na verdade dialetizam entre si ao longo da formação do gênio poético, quais sejam: 1) a dimensão ingênua do homem, ou da origem de nossas representações naturais, onde Schiller discorre acerca das origens em nós do amor e respeito pela natureza, justificando o lugar “originário” do gênio na natureza humana; 2) a dimensão sentimental ou da perda da união indivisa com a natureza, na qual Schiller investiga, através do surgimento da poesia sentimental, o princípio da cultura e do gênero moderno de fazer poesia; 3) da possibilidade

¹⁴ SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem. Numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 26.

de efetivação do Ideal da poesia, bem como da humanidade, mediante a síntese entre duas posições fundamentais da filosofia e da estética: o idealismo e o realismo.

Não resta dúvida que a obra de Schiller seria saudada por Hegel com entusiasmo, pois Schiller não apenas confere objetividade à beleza, distanciando-se assim do excesso de pudor subjetivo de Kant, como também liga fundamentalmente sua estética à antropologia, dando à beleza o estatuto de autêntica obra do espírito, elo fundamental da conciliação entre o espírito e a natureza no mundo. Entretanto, é preciso não esquecer que Schiller é ainda um idealista transcendental, i.é, suas especulações sobre a beleza são sempre da ordem de um *como se*, ou seja, são analógicas e não identitárias. Sua intenção não é a de superar, através de uma síntese absoluta, as dicotomias, mas fazê-las concordar de tal modo que elas apareçam *como se* fosse um. Sabemos, porém, que suas especulações foram relevantes, sobretudo no que diz respeito ao âmbito estético, para a passagem do idealismo transcendental ao idealismo especulativo ou absoluto, cuja expressão máxima é o sistema hegeliano.

Ao (re)denominar a estética como “*filosofia da arte*” ou “*filosofia da bela arte*”, Hegel deixa clara sua intenção: mostrar que a filosofia da arte forma um elo necessário no sistema filosófico e na formação do espírito como um todo. A arte, pois, em Hegel, pode e deve ser digna de uma consideração filosófica, i.é, deve tornar-se ciência (obra do espírito), posto que ela também é uma das manifestações pela qual o espírito toma consciência de si mesmo. Ela deve então, deixar de ser crítica do gosto para tornar-se ciência do belo: ciência da manifestação do espírito absoluto através do fenômeno da obra de arte.

Contudo, embora a arte seja, para Hegel, uma das manifestações concretamente legítimas do espírito, sua forma ainda intuitiva, apesar de seu conteúdo absoluto – a arte nasce para Hegel da própria Idéia absoluta – não é capaz, segundo Hegel, de substituir as formas representativa e conceitual que caracterizam, respectivamente, a religião e a filosofia; quer dizer, a arte não é, para ele, o modo mais elevado e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Apesar disso, sua necessidade e autonomia residiriam justamente na capacidade peculiar ao belo de imprimir e expressar no sensível, através das manifestações reais e históricas da arte, o processo de emancipação do espírito humano no mundo. A dimensão, portanto intuitiva que caracteriza a arte, combinada com seu conteúdo absoluto, longe de aliená-la na mera exterioridade sensível, confere-lhe o poder de transformar a realidade em obra do espírito. Por causa disso, o belo, em Hegel é fundamentalmente belo artístico (produto do espírito), pois a arte é sempre um produto elaborado pelo e para o homem, ao passo que o belo natural (realizado em especial na esfera do organismo vivo) é meramente uma exteriorização inadequada “que aparece somente como

um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito”¹⁵, mas não suficientemente realizado. O conceito, pois, verdadeiramente científico do belo (A idéia do belo), não é dado na imediatidade intuitiva da natureza, mas é fruto do próprio processo de formação e produção do espírito, quer dizer, o belo é fruto do trabalho do espírito sobre a natureza e sobre si mesmo, e, enquanto tal, não se confunde com a mera imediatez sensível, mas configura-se artisticamente como uma das formas historicamente ideais pelo qual o espírito absoluto efetiva o exercício pleno da sua liberdade no mundo.

A idéia do belo artístico, compreendida assim como a verdadeira efetividade de união do conceito e de sua realidade, será descrita na Estética de Hegel como se desenvolvendo a partir de três Formas de arte que, em verdade, configuram as diferentes relações entre conteúdo e forma, i.é, as diferentes etapas de desenvolvimento da idéia. Neste estágio encontra-se, segundo Hegel, o fundamento da divisão para a ciência da arte.

Pois o espírito, antes de chegar ao verdadeiro conceito de sua essência absoluta, deve passar por um trajeto de etapas fundado nesse próprio conceito, e a esse trajeto do conteúdo que ele dá a si corresponde um trajeto, imediatamente associado, de configurações da arte, em cuja Forma o espírito, enquanto ser artístico, dá a si a consciência de si mesmo.¹⁶

A primeira Forma de arte desse trajeto – a Forma simbólica – é, segundo Hegel, ainda um mero procurar. Nesta forma, “a Idéia ainda não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela”¹⁷. Na segunda Forma de arte – a clássica – aquela inadequação entre forma e conteúdo está eliminada; essa forma é que “pela primeira vez oferece a produção e intuição do ideal completo e o apresenta como efetivado”¹⁸. Esta forma, que possui em si mesma a idéia como espiritualidade concreta, se expressa sensivelmente através da forma humana. No entanto, embora a adequação entre forma e conteúdo esteja presente de modo ideal na Forma clássica, esta forma também apresenta limitações, pois o espírito aparece aí não como absolutamente eterno, mas corporificado numa forma artística antropomorfizada, o que constitui, segundo Hegel, a deficiência na qual a Forma Clássica se dissolve e exige a passagem para uma terceira Forma de arte mais elevada: a Forma romântica.

Na Forma romântica é a interioridade espiritual, e não o sensível, que se transforma em material e existência de seu conteúdo. Nesta Forma, cujo estágio supremo é a poesia, a

¹⁵ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p.28.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 88.

¹⁷ Idem, ibidem. P. 91.

¹⁸ Idem, ibidem, p.92,

arte ultrapassa a si mesma, “na medida em que abandona o elemento de sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento”¹⁹.

Ao expor as determinidades internas e externas do belo, i.é, as determinidades do ideal no desenvolvimento das Formas universais e singulares da arte, Hegel não apenas dá sistematicidade às artes, como também fundamenta a necessidade filosófica da arte na historicidade própria do espírito. Hegel tem, portanto, uma clara consciência da dimensão histórica da arte, e é essa dimensão histórica, combinada dialeticamente com a dimensão conceitual da beleza e da arte que nos permite compreender como ganha corpo, ao longo do viés idealista do conceito de belo, entendido como a manifestação da idéia no sensível, um outro viés “realista” da concepção de arte como realização do espírito humano na história do mundo. Pois, conjuntamente ao conteúdo absoluto que se manifesta através do belo ideal, co-existe na arte uma dimensão histórica, realista e mundana, capaz de espelhar, mediante sua configuração estética, as expressões mais internas e mais externas da natureza humana. No entanto, se por um lado essa tomada de consciência histórico-conceitual das dimensões idealista e realista da arte consoma a sua autonomia, sua liberdade, por outro lado, denuncia a sua degradação ou, se quisermos, sua contraditória destinação.

Hegel é implacavelmente crítico neste ponto: sua constatação ou diagnóstico de que “a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuraram e só nela encontraram”²⁰, é simultaneamente a consciência histórica de um momento que já passou e a afirmação dialeticamente emancipadora de seu próprio tempo, de sua modernidade. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram, e nem uma educação específica ou uma solidão particular são, para Hegel, capazes de restaurar aquilo que já se perdeu. Essa perda, porém, longe de conduzir a arte a um lugar meramente inferior, atesta, em verdade, a formação histórica e o destino dialético do belo e da arte. O fato de que não seja possível recuperar, em seu tempo, os belos ideais clássicos da antiga Grécia, não implica um posicionamento melancólico ou nostálgico do belo e da arte em relação ao seu passado, ou uma concepção fatalista do destino da arte, mas o reconhecimento do próprio movimento de contradição da arte; movimento, aliás, reconhecido por Hegel como sendo próprio não apenas da arte, como também do homem, do mundo, da história, enfim, do espírito. O reconhecimento dessa contradição é, segundo Hegel, precisamente aquilo que permite compreender o processo e o destino do belo e da arte; pois, se, por um lado, o processo de autonomia da arte envolve a sua independência

¹⁹ Idem, ibidem, p.102.

²⁰ Idem, ibidem, p.35.

em relação a funções para além dela mesma, como, por exemplo, funções religiosas, morais ou político-pedagógicas, por outro lado, é responsável também por sua dessacralização, ou decadência.

O presente trabalho emergiu da questão da autonomia do belo e da arte, e tem por objetivo investigar, histórica e conceitualmente, de que forma a concepção de beleza desenvolvida por Schiller, nas cartas em torno de *Kallias ou sobre a beleza* (1793), nas cartas *Sobre a educação estética do homem* (1795), e no ensaio sobre *Poesia Ingênua e Sentimental* (1800), sofre ou ganha, ao longo das *Lições sobre estética* (1818-29) de Hegel, uma reformulação especulativa que caminha dialeticamente “da definição idealista da beleza como manifestação da idéia no sensível à definição realista da arte como realização do espírito humano na história do mundo”; o que resulta, por um lado, no movimento de dissolução de uma certa concepção de beleza e de arte, ainda defendidas por Schiller e também em parte por Hegel, e, por outro lado, no movimento de emancipação de uma outra possibilidade de arte enquanto esfera autônoma propriamente dita.²¹

Diante destas primeiras observações, dividiremos o trabalho em duas partes. Na primeira parte buscaremos desenvolver a concepção conceitual e política, e propriamente poética do belo em Schiller e seu impacto e influência sobre a filosofia transcendental kantiana. Para tal dividiremos a primeira parte em três capítulos: no primeiro trataremos da questão conceitual de Schiller em torno do fundamento objetivo do belo e sua significação para a formação de um sistema estético; no segundo, explicitaremos o desenvolvimento desse conceito no plano histórico, político e filosófico da formação do homem como um todo, no terceiro, analisaremos o lugar da poesia na realização do seu Ideal de beleza e de humanidade. Na segunda parte, procuraremos desenvolver o conceito de belo tal como ele aparece na Estética de Hegel, buscando apontar as diferenças e transformações desse conceito no âmbito do idealismo especulativo absoluto. Assim, dividiremos a segunda parte em dois capítulos: no primeiro, investigaremos o conceito do belo desde a compreensão de uma filosofia da arte, enfatizando o aspecto da manifestação sensível da idéia absoluta no mundo, como uma forma ideal-materialista da realização da liberdade do espírito no mundo, através da beleza; e no segundo, trataremos da Forma particular da poesia, indicando a sua importância para a concretização da estética hegeliana como um todo e a posição e relevância da obra estético-

²¹ Cf. GONÇALVES, Márcia. *O belo e o destino*. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p 16. Cf também BORNHEIM, Gerd. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 26.

filosófica de Schiller nessa trajetória especulativa. Por fim, na conclusão recapitularemos, em linhas gerais, todo percurso trilhado, apontando as possíveis implicações e desdobramentos das reflexões estéticas de Schiller e Hegel não apenas no que tange ao âmbito e ao destino próprio da arte, mas desta em sua relação com a humanidade e a filosofia como um todo.

1 SCHILLER E A OBJETIVAÇÃO DA BELEZA

1.1 O significado da objetividade em Schiller e sua posição em relação à filosofia transcendental kantiana

A busca de superação da dicotomia, deixada pela crítica kantiana, entre natureza e liberdade, impulsionou – apesar e mesmo por causa das tentativas empreendidas por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) – aquilo que se convencionou chamar de passagem do idealismo transcendental ao idealismo absoluto. Schiller, em suas cartas a Körner em torno de *Kallias* (1793) e nas cartas *Sobre a educação estética do homem* (1795), representa a primeira expressão estética e filosófica de um confronto independente com Kant²², principalmente com a terceira crítica kantiana, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, na medida em que não apenas buscava legitimar um fundamento objetivo para o belo – o que dentre outras coisas permitiria, segundo Schiller, erigir, com e contra Kant, um sistema autônomo para a estética –, como também propunha realizar, mediante uma educação estética, a conciliação entre o ideal e o sensível no homem, aproximando-se dessa forma de uma efetivação objetiva da liberdade no mundo. Essas propostas seriam elogiadas e incorporadas por Hegel, como veremos na segunda parte desse trabalho, como um passo fundamental para a constituição da estética não mais como crítica do gosto, como era em Kant, mas como ciência da manifestação objetiva do espírito através do fenômeno da obra de arte. Entretanto, tal como indicado na introdução deste trabalho, embora Schiller represente um desafio aos limites da filosofia transcendental kantiana, suas propostas orientam-se ainda, e conscientemente, segundo os princípios desta mesma filosofia, quer dizer, Schiller estava convencido que a própria filosofia kantiana seria capaz de fornecer as pedras fundamentais para a construção de uma “nova teoria da arte”. Se há ou se deve haver, portanto, em Schiller, uma superação das dicotomias, ou um passo objetivo além do formalismo subjetivo kantiano, isso deverá ocorrer, para ele, não segundo os moldes de um idealismo objetivo ou absoluto, mas conforme os princípios, os limites e as possibilidades do próprio idealismo transcendental kantiano, i.é, de acordo com os fundamentos da filosofia crítica, no pleno sentido da palavra²³.

²² Cf. Klaus L. Berghahn, “Anmerkungen”, in F. Schiller, *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, p. 139. Citado por Ricardo Barbosa na Introdução (p.9) de *Kallias ou Sobre a beleza*. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, nota 1, p.36.

²³ Refiro-me aqui à concepção eminentemente kantiana, mas também fichteana, e por certo adotada também por Schiller, segundo a qual a concretização da tarefa crítica como um todo constitui ela mesma a própria metafísica enquanto “o pleno e completo desenvolvimento da razão humana”. Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Pura* (A 850/ B878), cf também FICHTE, J.G. *Sobre o Conceito da Doutrina-da-Ciência ou da Assim chamada Filosofia*. Prefácio da Segunda Edição.

Nesta primeira parte, portanto, buscaremos explicitar a concepção de belo em Schiller, visando apontar, através do desenvolvimento lógico, “histórico” e poético dos conceitos de objetividade e liberdade estética, de que forma Schiller torna possível a construção e a concretização de duas tarefas imediata e mediadamente articuladas entre si, quais sejam: a de uma autonomização do belo e da arte em um “sistema estético”, e a maior de todas, a tarefa de formação de uma cultura estética como caminho de libertação e conciliação da natureza humana no mundo. Para tal, dividiremos essa primeira parte em três momentos, o primeiro direcionado mais especificamente ao problema conceitual do belo e ao confronto com a “estética” kantiana, o segundo, direcionado ao desdobramento crítico desse conceito no âmbito histórico, político e filosófico da cultura propriamente dita, e o terceiro voltado para as condições e efeitos da aplicabilidade do imperativo estético no mundo. No primeiro capítulo, portanto, trataremos da posição e do significado de um fundamento objetivo do belo, desenvolvido por Schiller nas cartas a Körner em torno de *Kallias ou sobre a beleza*; no segundo, desenvolveremos, através da análise de suas cartas *Sobre a educação estética do homem*, as implicações políticas e filosóficas de uma efetiva cultura do belo para formação do homem como um todo, e no terceiro capítulo, buscaremos apresentar, mediante a sua concepção do desenvolvimento da poesia na cultura, de que modo é possível formar as condições de possibilidade para que o Ideal da humanidade venha a se cumprir no mundo.

1.2 O problema de um fundamento objetivo do belo em Kant

A concepção de objetividade configura um dos conceitos cruciais da filosofia crítica, e pode ser compreendida no âmbito do idealismo transcendental kantiano a partir de duas posições e interpretações recíprocas: 1) enquanto universalidade e necessidade apriorística de um juízo; 2) na confirmação desse juízo num dado objeto, quer dizer, no consentimento ou mesmo na evidência de que o particular seja subsumido pelo universal. Esse segundo ponto indica uma importante qualidade à noção de objetividade em Kant e será fundamental, como veremos, para a compreensão da transformação que esse conceito “sofrerá” em Schiller; pois, embora a objetividade, tal como Kant a compreende, implique uma síntese entre o objeto particular e o conceito universal que o subsume, em verdade, ela não pode ser, para ele, decorrente ou constitutiva da própria natureza do objeto em si mesmo, mas sim do sujeito transcendental que ajuíza sobre aquele. Vejamos então, primeiramente, porque não será possível para Kant considerar um fundamento objetivo para a beleza, e, em seguida, de que forma Schiller o fará.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, cuja tarefa consiste no estabelecimento de um princípio unificador entre as dimensões teórica e prática da razão²⁴, Kant considera uma importante distinção entre o modo pelo qual em geral ajuizamos a relação entre o particular e o universal, e que tem como núcleo de investigação a crítica em torno de um princípio (subjetivo ou objetivo) da faculdade do juízo. De acordo com esta distinção operacionalizada por Kant, os juízos podem ser determinantes ou reflexivos. Quando o universal já é dado e o particular nada mais é que um caso subsumido da lei, o juízo é segundo Kant, determinante. Tais são os juízos próprios aos domínios do entendimento e da razão; desta enquanto prescreve leis imperativas para a liberdade e daquele na medida em que legisla conceitualmente sobre os objetos da natureza. Em contrapartida, nos casos em que só se dispõe do particular e a partir deste deve-se encontrar o universal, ou seja, naqueles casos em que o particular torna-se, para nós, o exemplo que precede a lei e permite descobri-la, então, diz-nos Kant, o juízo é reflexivo. Esses casos correspondem, como veremos, à apreensão estética e teleológica da natureza e da arte, e conformam a investigação e a divisão da *Crítica da faculdade do juízo reflexiva* em uma crítica da faculdade do juízo estética e uma crítica da faculdade do juízo teleológica²⁵.

²⁴ A *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática* de Kant resultaram na divisão da Filosofia em dois domínios distintos: um teórico, exercido mediante a legislação conceitual do entendimento sobre os fenômenos da natureza, e o outro, prático, ordenado através da determinação da vontade pela razão, segundo o conceito de liberdade. O domínio teórico, enquanto era exercido segundo o conceito de natureza, tinha de representar os seus objetos na intuição como simples fenômenos, e o domínio prático, na medida em que legislava segundo o conceito de liberdade, deveria representar no seu objeto não um simples fenômeno, mas uma coisa em si. Dessa forma, colocava-se então o problema: embora fossem legislantes em seus próprios domínios, no que concerne a aplicação e a intervenção de um no outro, não havia unidade ou reciprocidade possível, i.é, o que era ditado pelas leis da liberdade não era consentido ou confirmado pelas leis da natureza e vice-versa, de modo que abria-se inevitavelmente um abismo intransponível entre a dimensão sensível da natureza e a dimensão supra-sensível da liberdade, impossibilitando a efetividade da liberdade no mundo dos sentidos, e a complementaridade e consumação da Filosofia como um todo. Apesar disso - e esse é o objetivo da terceira crítica kantiana, a *Crítica da Faculdade do Juízo*-, deve ser possível, segundo Kant, existir ainda um terceiro princípio que não seja nem propriamente teórico ou prático, mas que na qualidade de “termo médio” entre o entendimento e a razão, possibilite um acordo e uma passagem entre o domínio da natureza e o domínio da liberdade. Este termo médio é a faculdade do juízo, que, se bem que, possua ou não um domínio próprio, deve ser investigado em sua origem e em seus efeitos tanto em relação à natureza quanto em relação à liberdade. Nas palavras de Kant: “Ainda que na verdade subsista um abismo intransponível entre o domínio do conceito da natureza, enquanto sensível, e o do conceito da liberdade, como supra-sensível, de tal modo que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (por isso mediante o uso teórico da razão), como se se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem de ser pensada da tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade. Mas por isso tem que existir um fundamento da unidade do supra-sensível, que esteja na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade contém de modo prático e ainda que o conceito desse fundamento não consiga, nem de um ponto de vista teórico, nem de um ponto de vista prático, um conhecimento deste e por conseguinte não possua qualquer domínio específico, mesmo assim torna possível a passagem da maneira de pensar segundo os princípios de um para a maneira de pensar segundo os princípios de outro. [...] Este é a faculdade do juízo, da qual se tem razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si a priori, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis.” Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valerio Rodhen e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, Introdução, p.20-21. Nas citações seguintes será utilizada a abreviatura CFJ.

²⁵ Não entraremos, no entanto, na discussão a respeito dos juízos teleológicos.

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é determinante (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade de juízo transcendental, indica a priori as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só o particular for dado, para o qual ele deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva²⁶.

Os juízos determinantes, tal como explicitado por Kant na passagem supracitada, apenas subsumem segundo leis transcendentais universais dadas pelo entendimento ou pela razão; dessa forma, não necessitam encontrar uma lei ou um princípio para si, pois este já lhe é dado a priori. Bem distinta, todavia é, segundo Kant, a condição dos juízos reflexivos. Como estes ocorrem naqueles casos nos quais o universal não é conhecido e só se dispõe do particular, os juízos reflexivos necessitam ainda encontrar para si um princípio, pois, segundo Kant, mesmo o particular em sua multiplicidade sensível deve ser concebido, para nós, como decorrente e organizado segundo alguma regra, ainda que esta seja desconhecida ou indeterminada. Sendo, pois, o princípio, nesses casos, indeterminado, o juízo reflexivo deve ter, para Kant, “a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal”, quer dizer, ele necessita de um princípio. Mas, uma vez que esse princípio não pode ser universalmente dado, pois se assim o fosse o juízo reflexivo se tornaria determinante, ele tem de ser buscado a partir da, e na própria faculdade de juízo reflexiva, e tem de ser estabelecido como se orientado fosse, não por um conceito universal, mas por um particular princípio a priori. Em outras palavras, a faculdade do juízo reflexiva deve poder pressupor uma conformidade a fins particular decorrente não da mera experiência sensível ou dos domínios determinantes exteriores a ela, mas apenas de si mesma, embora em acordo com a experiência e em analogia com as fontes a priori do conhecimento, como explicita Kant nessa passagem da Crítica da faculdade do juízo:

A faculdade do juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade de subordinação sistemática dos mesmos entre si. Por isso só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito. [...] (Mas) porque o conceito de um objeto, na medida em que ele ao mesmo tempo contém o fundamento da efetividade deste objeto, chama-se fim e o acordo de uma coisa com aquela constituição das coisas que somente é possível segundo fins se chama conformidade a fins <Zweckmässigkeit> da forma dessa coisa, o princípio da faculdade do juízo é então, no que respeita à forma das coisas da natureza sob leis empíricas em geral, a conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade [...], é por isso um particular conceito a priori, que tem sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva.²⁷

²⁶ CFJ, Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante a priori, p.23.

²⁷ Ibidem, p. 24-25.

A faculdade do juízo reflexiva tem, portanto, de encontrar nela mesma o seu princípio, mas esse princípio só pode ser considerado a priori para a possibilidade da natureza, sob o ponto de vista subjetivo, pois como não pode prescrever ou determinar nenhuma lei objetiva para a natureza, mas apenas “a si própria (como heautonomia) para a reflexão sobre aquela”, i.é, como não acrescenta nada aos objetos da natureza mas somente nos permite pressupor na reflexão sobre os mesmos uma concordância ou uma conformidade a fins da natureza em sua multiplicidade com a nossa faculdade de conhecimento, seu fundamento não pode ser, pois, senão subjetivo. A condição subjetiva da faculdade do juízo, no entanto, longe de conferir a esta uma posição menor ou pejorativa em relação às demais faculdades, ao contrário, dá à mesma, segundo Kant, a possibilidade de exercer-se como um elo conciliador entre aquelas. Pois, na medida mesmo em que não determina nem impõe as leis objetivas de um ou de outro domínio, mas apenas as pressupõe de maneira “indeterminada” como se fossem imanentes à própria particularidade, a faculdade do juízo pode promover, através da conformidade a fins da natureza, i.é, “através do seu princípio a priori do ajuizamento da natureza segundo leis particulares possíveis da mesma”²⁸, um livre acordo entre a multiplicidade particular da natureza com o nosso conhecimento, e assim, pode criar as condições para uma possível determinabilidade da liberdade na natureza. A faculdade do juízo é, portanto uma faculdade de ligação entre as dimensões teórica e prática da razão.

Sabemos, porém, que, ainda que pensada reflexivamente sob um ponto de vista subjetivo, é muito improvável que toda a multiplicidade e heterogeneidade da natureza seja conforme às intenções do nosso conhecimento. Esse substrato de indeterminação nos fenômenos é, segundo Kant, uma constatação dos limites da nossa faculdade do entendimento, uma vez que através desta apenas conhecemos fenômenos e não a totalidade em si mesma. Entretanto, a pressuposição de uma regra na indeterminação é, na verdade, segundo Kant, um imperativo da nossa faculdade do juízo, em analogia com a nossa faculdade do conhecimento, sem o qual não seria dada a nós sequer a possibilidade de progredirmos da particularidade sensível ao universal, do contingente ao necessário, e vice-versa. A descoberta dessa ordem na sensibilidade empírica é, pois, uma atividade do entendimento atribuída analogamente à natureza pela faculdade do juízo, cuja intenção é a de introduzir, sem as determinações do entendimento, e, portanto de modo indeterminadamente livre, uma unidade no múltiplo. Mas essa “intenção” desinteressada da faculdade do juízo é sempre carregada, para Kant, de algum sentimento de prazer, pelo qual nos regozijamos em

²⁸ Ibidem, p. 40.

poder senão determinar, ao menos pressupor uma harmonia na nossa representação dos objetos da natureza. A este prazer subjetivo da representação na conformidade a fins da natureza, Kant o designa de estético.

Aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação; [...] aquele elemento subjetivo numa representação que não pode de modo nenhum ser uma parte do conhecimento é o prazer ou desprazer, ligados àquela representação; na verdade através dele nada conheço no objeto da representação, ainda que eles possam ser até o efeito de um conhecimento qualquer.²⁹

O estético concerne, pois, para Kant, ao elemento subjetivo da representação de um objeto, i.é, ao prazer ou desprazer que sentimos quando apreendemos a forma dos objetos em nossa intuição, “sem relação dessa forma com um conceito destinado a um conhecimento determinado”, e diferencia-se, assim, de toda e qualquer apreensão ou pretensão lógico-cognitiva dos objetos; é portanto subjetivo e não objetivo. Entretanto, embora subjetivos, os juízos estéticos erguem também para si - quando diante daqueles casos nos quais não a matéria, mas a forma não apenas agradável mas bela do objeto permite-nos experienciar um livre acordo entre as nossas faculdades de conhecimento- uma pretensão de validade estética, perante a qual o objeto é designado como belo e o juízo que o apreende é chamado de juízo de gosto. Nas palavras de Kant:

No caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação, como sensação) na simples reflexão sobre a mesma (sem ter a intenção de obter um conceito dele), como o fundamento de um prazer na representação de um tal objeto, então nesta mesma representação este prazer é julgado como estando necessariamente ligado à representação, por consequência, não simplesmente para o sujeito que apreende esta forma, mas sim para todo aquele que julga em geral. O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (por conseguinte também universalmente válido) chama-se gosto.³⁰

O juízo estético sobre o belo, também chamado, por Kant, de juízo de gosto exige, portanto, como fundamento da validade universal proporcionada pelo acordo estético, também um princípio a priori que, todavia “não seja nem um princípio do conhecimento para o entendimento, nem um princípio prático para a vontade e por isso não seja de modo nenhum a priori determinante”³¹, ou seja, o juízo de gosto exige uma crítica acerca da especificidade de seu princípio que, embora baseado no sentimento de prazer ou desprazer, não seja nem meramente empírico, nem a priori determinante, quer dizer, nem prescritivo ou conceitual, e que no entanto, seja, ainda assim, universal, necessário e conforme alguma finalidade senão

²⁹ Ibidem, p 32-33.

³⁰ Ibidem, p. 34.

³¹ Ibidem, p. 35.

real, ao menos formal. Diante dessa aparente contradição ou embaraço em torno da especificidade do princípio concernente ao juízo estético sobre o belo, Kant, seguindo a tabela de julgamentos que havia organizado na analítica transcendental dos conceitos da *Crítica da Razão Pura*, embora sabendo da irreduzibilidade dos julgamentos estéticos aos julgamentos lógicos, estabelece também para a investigação sobre a beleza, uma analítica do belo, conforme os quatro aspectos da qualidade, quantidade, relação e modalidade, cujo resultado permite delimitar para o juízo de gosto, e, portanto, para o belo, quatro condições e definições complementares:

A primeira definição é deduzida da qualidade do juízo, e pode ser assim resumida: belo é o objeto de uma complacência desinteressada. De acordo com essa formulação, Kant reafirma a oposição e o distanciamento do juízo estético sobre o belo, de um juízo lógico, interessado, e “descobre” a partir dessa definição, a existência de um prazer puro e livre, posto que, indiferente ou independente tanto da existência da própria coisa, quanto das demais espécies de representações ligadas a algum tipo de interesse, seja dos sentidos, como a fruição, o consumo ou o meramente agradável, seja da razão, como o útil e o bom.

O agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade da apetição e nesta medida trazem consigo, aquele uma complacência patologicamente condicionada (por estímulos), este uma complacência prática, a qual não é determinada simplesmente pela representação do objeto, mas ao mesmo tempo pela representada conexão do sujeito com a existência do mesmo. Não simplesmente o objeto apraz, mas também sua existência. Contrariamente, o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos; pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é fundado sobre conceitos e nem os tem por fim. [...] Pode-se dizer que, entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência desinteressada e livre; pois nenhum interesse, quer o dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso.³²

O segundo momento do juízo de gosto, estabelecido de acordo com a quantidade, é complementar ao primeiro, e é definido da seguinte maneira: belo é o que apraz universalmente sem conceito; quer dizer, o juízo sobre o belo deve poder ser considerado válido para todos, sem necessitar, no entanto, de um conceito que fundamente sua universalidade.

Pois conceitos não oferecem nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer (exceto em leis práticas puras, que, porém, levam consigo um interesse, semelhante ao qual não se encontra nenhum ligado ao juízo de gosto puro). Conseqüentemente, se tem que atribuir ao juízo de gosto, com a consciência da separação nele de todo interesse, uma reivindicação de

³² Ibidem, § 5, p. 54-55.

validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos, isto é, uma reivindicação de universalidade subjetiva tem que estar ligada a esse juízo.³³

A terceira definição é retirada da relação dos fins no juízo de gosto e diz: beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim. Essa definição é fundamental para a compreensão da diferença, estabelecida por Kant, entre beleza pura ou livre e beleza aderente, e a conseqüente “precedência”, tão criticada por Hegel, da beleza natural sobre a beleza artística. Segundo esta definição, a finalidade concernente ao juízo de gosto deve ser subjetiva e formal, ou seja, por um lado, ela deve se opor a toda e qualquer finalidade objetiva, teórica ou prática, e, por outro lado, ela deve ser completamente independente de um fim, mesmo que esse seja subjetivo, i.é, ela deve ser livre no sentido de que não deve estar a serviço de nenhuma outra ordem que não a sua própria.

Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto.³⁴

Por fim, a quarta definição do juízo de gosto, segundo a modalidade, afirma: belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária. Este quarto momento possibilita compreender o comprazimento estético como objeto de uma necessidade exemplar, na medida em que o juízo de gosto sobre o belo se apresenta para aquele que o contempla, como uma regra não enunciada, i.é, não objetiva, a qual, no entanto, todos devem aderir de forma livre e necessária. A necessidade exemplar do juízo de gosto tem, portanto, como condição de sua validade, a pressuposição de um sentido comum a todos aqueles que se comprazem diante do belo. Este sentido comum a todos, no entanto, se bem que exija assentimento universal e necessário, análogo a um princípio objetivo, só pode ocorrer na forma de um princípio subjetivo-universal, posto que indeterminado ou não indicado; ele deve ser, assim, distinto do entendimento comum ou da vontade pura.

Do belo, porém, se pensa que ele tenha uma referência necessária à complacência. Ora, esta necessidade é de uma modalidade peculiar: ela não é uma necessidade objetiva teórica, na qual pode ser conhecido a priori que qualquer um sentirá esta complacência no objeto que denomino belo; nem será uma necessidade prática, na qual, através de conceitos de uma vontade racional pura – que serve de regra a entes que agem livremente – esta complacência é a conseqüência necessária de uma lei objetiva e não significa senão que simplesmente (sem intenção ulterior) se deve agir de um certo modo. Mas como necessidade que é pensada em

³³ Ibidem, § 6, p.56.

³⁴ Ibidem, § 11, p.67

juízo estético, ela só pode ser denominada exemplar, isto é, uma necessidade do assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar.³⁵

As quatro condições e definições do juízo de gosto, na analítica do belo, permitem, portanto, conceber o gosto como “uma faculdade de ajuizamento de um objeto em referência à livre conformidade a leis da faculdade da imaginação”³⁶, i.é, segundo uma livre legalidade da imaginação, pois diferentemente dos casos nos quais a imaginação se encontra a serviço do entendimento, como síntese esquemática de conceito e intuição visando o conhecimento, no julgamento estético, pelo contrário, é o entendimento que está “a serviço” da imaginação, na medida mesmo em que o juízo de gosto sobre o belo revela para aquele que o contempla, uma ordem no objeto que nada significa, uma combinação gratuita e inútil, uma “conformidade a lei sem uma lei”, ou, em outras palavras: uma harmonização subjetiva entre a imaginação e o entendimento, sem a necessidade de um conceito³⁷. Nesse sentido, é possível afirmar, com Kant, uma autonomia para o belo, uma vez que aí, é a imaginação, não em sua função reprodutiva, submetida às leis da associação, mas na condição de produtiva e espontânea, que mediante um livre acordo com o entendimento, legisla, livre de toda determinação, quer de conceitos ou de interesses. Contudo, como não é uma propriedade das coisas, mas fundamenta-se apenas no próprio sentimento do sujeito que ajuíza sobre o belo, o juízo de gosto não pode ser senão subjetivo; sua autonomia, portanto, é apenas formal. Não pode haver para o belo, segundo Kant, nenhuma regra, princípio ou fundamento objetivo: o fundamento do belo é subjetivo.

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante. Procurar um princípio do gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório. [...] Por um princípio do gosto entender-se-ia uma premissa sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e, então, por uma inferência descobrir que ele é belo. Mas isso é absolutamente impossível. Pois eu tenho que sentir o prazer imediatamente na representação do objeto, e ele não pode ser-me impingido por nenhum argumento.³⁸

É contra essa delimitação subjetiva que Schiller se posicionará, buscando construir aquilo que para Kant era infrutífero, contraditório e mesmo impossível: um fundamento objetivo para o belo, capaz de conferir a este uma autonomia não apenas formal, mas *in re*, i.é, imanente ao próprio objeto. Vejamos então de que forma Schiller o fará, e em que medida

³⁵ Ibidem, § 18, p.82.

³⁶ Ibidem, p. 86.

³⁷ Ibidem, § 22.

³⁸ Ibidem, § 17, p.77 e § 34 p.132

essa objetividade própria ao belo será ainda pertinente aos princípios do idealismo transcendental kantiano.

1.3 Schiller e a busca de um fundamento objetivo para o belo

É com entusiasmo que Schiller comunica a Körner, numa carta escrita em 21 de dezembro de 1792, após um estudo intenso da *Crítica da faculdade do juízo* naquele mesmo ano, sua descoberta a propósito de um princípio objetivo para o belo, anunciando desde já sua intenção de expor publicamente, na forma de um diálogo, suas investigações em torno da especificidade do belo e da arte, ao qual chamaria de *Kallias ou sobre a beleza*:

Creio ter encontrado o conceito objetivo do belo, que se qualifica *e o ipso* também para um princípio objetivo do gosto, com o que Kant se desespera. Ordenarei meus pensamentos sobre isso e os publicarei num diálogo, *Kallias ou sobre a beleza*, na próxima Páscoa. Uma tal forma é extremamente adequada a essa matéria, e o caráter conforme a arte eleva o meu interesse no seu tratamento. Como a maioria das opiniões dos estetas sobre o belo serão mencionados e quero tornar minhas proposições perceptíveis, tanto quanto possível, em casos singulares, resultará disso um livro efetivo do tamanho do *Visionário*.³⁹

Embora não realizado propriamente na forma de um diálogo socrático, tal como imaginado inicialmente por Schiller, as investigações em torno de *Kallias* foram elaboradas na forma de cartas, através de um intenso diálogo epistolar travado com Körner em janeiro e fevereiro de 1793, com quem iniciara amizade e correspondência desde 1784, e só chegaram efetivamente ao público em 1847, quarenta e dois anos depois da morte de Schiller, quando da publicação de toda a sua correspondência com Körner desde 1784, em 4 volumes⁴⁰. A importância desses escritos, no entanto, já se fazia notar através das preleções sobre estética oferecidas por Schiller na Universidade de Iena ou mesmo em sua casa, em decorrência de seu precário estado de saúde, e chegara aos ouvidos inclusive de Reinhold, Goethe e dos demais colaboradores daquele período de recepção e reelaboração da Crítica kantiana. Na carta, pois, de 25 de janeiro de 1793, Schiller explicitava a Körner as dificuldades e o empenho em erigir, com e contra Kant, uma explicação convincente acerca de um princípio objetivo para o belo e para o gosto; dado que a intenção de Schiller era justamente a de mostrar que seria possível, com base nos próprios princípios da filosofia kantiana, refutar a tese defendida por Kant da impossibilidade de um fundamento objetivo para o belo, de modo a admitir, para este, não apenas uma pretensão de validade objetiva, mas também uma

³⁹ Cf. Introdução de Ricardo Barbosa. In: SCHILLER, F., Opus cit. p. 12.

⁴⁰ Cf. Edições da correspondência Schiller-Körner e de *Kallias ou sobre a beleza*, opus cit, p.31.

imanência ou acordo desta objetividade transcendental no próprio objeto da experiência, sem, no entanto, fazê-la, por causa disso, decorrer ou depender da mera experiência.

A dificuldade de estabelecer objetivamente um conceito da beleza e de legitimá-lo inteiramente a priori a partir da natureza da razão, de modo que a experiência a rigor o confirme cabalmente, mas que não careça de modo algum desse pronunciamento da experiência em prol de sua validade, essa dificuldade é quase ilimitada. Eu realmente tentei uma dedução do meu conceito do belo, mas não se pode passar sem o testemunho da experiência. Essa dificuldade permanece sempre, pois minha explicação é admitida meramente por que se acha que ela concorda com os juízos de gosto singulares, e não (como no entanto deve ser num conhecimento a partir de princípios objetivos) porque se acha que seu juízo sobre o belo singular na experiência é correto por estar de acordo com a minha explicação. Você dirá que isso é exigir demais; mas enquanto não se chegar até esse ponto, o gosto permanecerá sempre empírico, o que Kant, do mesmo modo, considera inevitável. Mas é justamente dessa inevitabilidade do empírico, dessa impossibilidade de um princípio objetivo para o gosto que não posso ainda me convencer.⁴¹

A dificuldade era, pois essa: como conciliar a dimensão empírica do objeto estético (a experiência), para Kant inevitável, com um fundamento objetivo do mesmo, para Kant impossível, sem recair em aporia ou contradição, i.é, como poder afirmar com e contra Kant que o belo pode ser na sua imediatidade sensível fundamentalmente objetivo, sem que isso se pareça com um mero acordo com juízos singulares, ou com uma subsunção lógica do particular pelo universal, do intuitivo pelo conceitual? Para responder a essa dificuldade, Schiller formulará uma “nova” concepção de beleza, identificada por ele como “uma quarta forma possível de explicar o belo”, complementar às demais, segundo a qual o belo é concebido de modo objetivo sensível.

1.4 Da objetividade sensível da beleza

Segundo Schiller, as teorias estéticas formuladas anteriormente a ele, como, por exemplo, as de Burke, Kant e Baumgarten, haviam explicado o belo de modo subjetivo ou objetivo. Os burkianos, para Schiller, com toda razão, contra os wolffianos, baumgarteanos e os demais homens da perfeição – para os quais a beleza era concebida de forma objetiva racional –, afirmavam a imediatidade própria ao belo, independentemente de conceitos, de um modo subjetivo sensível. No entanto, colocavam erroneamente, contra Kant, o belo na mera afetibilidade da sensibilidade. A confusão concernente a tais teorias estava, para Schiller, no fato de que, se bem que cada uma delas contivesse, em suas concepções sobre a beleza, uma parte da verdade sobre aquela, ou bem tornavam o belo algo meramente dependente da

⁴¹ SCHILLER, F. *Kallias ou Sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.42. Nas citações seguintes será utilizada a abreviação Kallias.

afecção e da sensibilidade, ou bem o confundiam com a perfeição lógica, e assim, cada qual a seu modo, tomava a parte pelo todo.

Cada uma dessas teorias anteriores detém uma parte da experiência e contém manifestamente uma parte da verdade; e o erro parece ser meramente que se tenha tomado essa parte da beleza, que concorda com ela, pela beleza mesma.⁴²

Kant, para Schiller mais próximo da beleza mesma e não apenas de uma parte dela, tentara solucionar esse problema de uma dependência da sensação ou do conceito através da concepção de uma beleza pura ou livre (*pulchritudo vaga*), independente de qualquer fim. Entretanto, ele distinguira também na sua consideração sobre a beleza a existência de uma outra espécie oposta à primeira, e, portanto, não pura, a qual denominou de beleza aderente ou condicionada, i.é, segundo a pressuposição de algum fim (*pulchritudo adhaerens*).

Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular.⁴³

O problema desta distinção kantiana entre beleza pura e aderente, na concepção de Schiller, residia no fato de que, em sua justa condição de não submeter o juízo de gosto a qualquer fim, ela mais contribuía para separar os juízos estéticos dos juízos lógicos – o que, para ele, era não apenas justo, mas útil –, do que permitia compreender propriamente o conceito de beleza; e, em verdade, aos olhos de Schiller, essa distinção mais parecia perder que ganhar em liberdade para o belo. Pois, para ele, era um tanto estranho que Kant considerasse como pura e livre a beleza de um arabesco ou uma tatuagem, porque não vinculadas a fim qualquer senão à própria gratuidade inútil e sem fim desses objetos, e considerasse como não pura ou como simplesmente aderente, dada a sua concepção atrelada a um dever ser ou à perfeição, a suprema beleza do homem. Segundo Schiller, mais que apenas distinta da natureza lógica do objeto ou de quaisquer outros fins que não os seus próprios, a beleza mostrar-se-ia livre e pura, sobretudo na medida em que seria capaz de superar, pela conformação harmônica de seu objeto, simultaneamente sensível e objetivo, as coerções e resistências provenientes seja da mera sensação, seja do entendimento ou da razão. Schiller está pois, convencido que, assim como a forma da beleza não pode ser uma mera forma, mas

⁴² Kallias, p. 42.

⁴³ CFJ, § 16, p. 75.

a forma de uma forma, também a sua matéria não pode ser algo informe, sem resistência ou desvinculada de todo e qualquer fim, mas “tem de ser simplesmente uma matéria formada”.

Pois a beleza se mostra no seu supremo esplendor justamente quando supera a natureza lógica do seu objeto, e como pode ela superar onde não há nenhuma resistência? Como pode ela dar forma à matéria inteiramente informe? Estou ao menos convencido de que a beleza é apenas a forma de uma forma e que o que se chama a sua matéria tem ser simplesmente uma matéria formada. A perfeição é a forma de uma matéria; em contrapartida a beleza é a forma dessa perfeição, que está pois para a beleza como a matéria para a forma.⁴⁴

A beleza mostra-se, portanto, como a forma estética de uma matéria já formada, e nesse sentido não nasce totalmente desvinculada de um fim, embora assim o pareça, e inclusive deva assim aparecer. Segundo Schiller, Kant não está errado quando diz que o belo apraz sem conceito, muito pelo contrário, pois se pode ajuizar um objeto como belo muito antes de sequer ser capaz de determinar o seu conceito, i.é, muito antes de conhecê-lo teoricamente, e inclusive como devidamente diz a formulação: independentemente de conhecimento. Mas então que espécie de vínculo é este entre o sensível e a objetividade que Schiller quer provar?

Assumindo-se como um legítimo kantiano, Schiller buscará, pois explicitar sua teoria sobre o fundamento objetivo do belo através de um duplo caminho: um através da experiência e outro, mediante conclusões racionais. Passemos então com Schiller, primeiramente, ao que ele denomina de elucidação conceitual do problema da beleza.

1.5 Do uso constitutivo ao uso regulativo ou da identidade à similaridade

Segundo Schiller, diante da natureza fenomênica podemos nos comportar de três formas: “ou passiva ou ativamente, ou passiva e ativamente ao mesmo tempo”⁴⁵. O primeiro caso, passivo, ocorre simplesmente segundo a nossa afecção, i.é, quando apenas sentimos os efeitos da natureza em nós; o segundo, ativo, concerne à nossa determinação sobre os efeitos da natureza, quando legislamos sobre esta; e o último, passivo e ativo, ocorre, segundo Schiller, quando representamos os objetos da natureza.

Na própria representação, porém, ou seja, nos casos em que somos simultaneamente passivos e ativos, existem ainda dois modos diferenciados, ou duas formas de representar: uma direcionada à observação e outra ligada à contemplação. Quando visamos intencionalmente o conhecimento de um objeto, diz-nos Schiller, então apenas observamos os

⁴⁴ Kallias, p. 43.

⁴⁵ Ibidem, p. 54.

fenômenos; quando, porém, “nos deixamos convidar pelas coisas mesmas para sua representação”, nós as contemplamos. Essa última será, como veremos, fundamental à compreensão da “experiência estética” e à formulação da objetividade *in re* do belo.

Na contemplação, visto que ela também é uma representação e enquanto tal compreende ambas as formas passiva e ativa do nosso comportamento diante dos fenômenos, podemos proceder tanto passiva quanto ativamente: passivamente, quando sentimos as impressões dos fenômenos, e ativamente, quando submetemos esses dados sensíveis, i.é, essas impressões apreendidas pela sensibilidade, às formas da razão. Isso porque os fenômenos têm de orientar-se para nós, em nossa representação, seja na observação ou na contemplação dos mesmos, segundo as condições formais da nossa faculdade de representação, i.é, têm de receber a nossa forma. Relembrando a conhecida formulação kantiana, diz-nos Schiller, pela sensibilidade recebemos o múltiplo e é através dela que podemos apreender as impressões sensíveis dos objetos, mas, prossegue ele, é a razão, na sua acepção mais ampla, mais que o entendimento, que nos permite ligar essa multiplicidade de impressões, quer dizer, é ela que confere forma a essas ligações. A razão é, portanto, uma faculdade de ligação segundo leis formais.

Existem, porém, duas formas principais pelas quais exercemos essa força de ligação, duas formas principais de razão: uma teórica, que liga representação com representação em prol do conhecimento; e uma prática, cujo objetivo consiste em ligar representações com a vontade, tendo em vista a ação. Mas assim como existem duas formas principais da razão, existem também, segundo Schiller, duas matérias específicas para cada uma delas.

Na razão teórica as representações se dividem em representações imediatas ou intuitivas, dadas pela sensibilidade, e mediatas ou conceituais, dadas pela razão, embora não sem a influência da sensibilidade. Quando na intuição a forma da razão concorda com as representações imediatas, essa concordância é, segundo Schiller, contingente. Quando porém, na mediação conceitual, as representações concordam com a razão, então ela é necessária, caso contrário suprimiria a si mesma. Eis o motivo pelo qual a razão se surpreende ao encontrar acordo ou concordância na contingência imediata.

No caso da razão prática, dá-se o mesmo. Ela aplica sua forma às ações, e na medida em que estas podem ser livres ou não-livres, i.é, segundo a razão ou não, então a concordância entre as ações e a forma da razão prática será necessária, quando em acordo com ações livres, ou contingente, quando em acordo com ações não-livres.

A essas ações ou representações que não concordam necessariamente, ou melhor, que só concordam analogamente com a forma da razão, teórica ou prática, Schiller as denomina

de imitações ou análogos da razão. No caso teórico, tais representações são chamadas de imitações de conceitos e, no caso prático, imitações de ações livres.

Por isso nos expressamos mais corretamente quando chamamos aquelas representações que não existem pela razão teórica e, no entanto, concordam com a sua forma, imitações de conceitos, e aquelas ações que não existem pela razão prática e, no entanto, concordam com a sua forma, imitações de ações livres; numa palavra, se chamamos ambas as espécies da analogia da razão.⁴⁶

Mas como pode o “contingente” imitar o necessário, i.é, como podem representações intuitivas imitar representações conceituais, ou o não livre imitar o livre? Segundo Schiller, quando se trata da própria liberdade ou do próprio conceito racional, por certo não há nem pode haver imitação ou analogia; só pode haver conformidade à razão. Um conceito racional não pode ser meramente análogo à razão, ele tem de ser conforme à razão. Uma ação, segundo a razão, não pode imitar ou ser apenas análoga à liberdade, ela deve ser efetivamente livre. Entretanto, diz-nos Schiller, existem alguns casos particulares, como, por exemplo, os casos de efeitos mecânicos, segundo leis naturais, nos quais não ajuizamos conforme a razão, mas apenas em analogia com a mesma, i. é, ajuizamos de forma análoga à liberdade. O ajuizamento analógico ocorre, pois, segundo Schiller, da seguinte maneira:

A razão teórica, enquanto visa o conhecimento, tem de subsumir ou ligar a particularidade múltipla de um dado objeto segundo a forma da razão. Quando a representação é do tipo conceitual, visto que o conceito é dado pela própria razão, então a concordância do particular com a forma é necessária; nesse caso, o juízo é determinante e constitutivo. Contudo, quando a representação dada é uma intuição particular, a razão deve, pois, ter ainda que descobrir uma concordância da particularidade imediata com a sua forma, ela tem, portanto, segundo Schiller, de emprestar, não de forma determinante ou constitutiva, mas regulativamente, uma conformidade a fins ao objeto, i.é, ela tem de emprestar um fim para o objeto, análogo ou similar ao fim lógico da razão. Isto acontece no caso dos juízos teleológicos da natureza.

Mas se a representação dada é uma intuição, e no entanto deve a razão descobrir uma concordância da mesma com a sua forma, então ela tem de emprestar (regulativamente, e não, como no primeiro caso, constitutivamente) à representação dada, e para o seu próprio uso [*Behuf*], uma origem através da razão teórica para poder ajuizá-la [a representação] segundo a razão. Ela introduz, portanto, pelos seus próprios meios, um fim no objeto dado e decide se ele é conforme a esse fim. Isto acontece em todo ajuizamento teleológico da natureza, aquilo em todo ajuizamento lógico da natureza. O objeto do [ajuizamento] lógico é a conformidade à razão [*Vernunftmäßigkeit*], o objeto do [ajuizamento] teleológico é a similaridade à razão [*Vernunftähnlichkeit*].⁴⁷

⁴⁶ Ibidem, p.56.

⁴⁷ Ibidem, p. 57.

A razão teórica compreende, portanto, de acordo com a passagem citada acima, como um caso de similaridade ou analogia a si mesma, mediante o uso regulativo da razão lógica, os juízos teleológicos da natureza; mas não pode se encontrar aí, segundo Schiller, nenhum lugar para o caso da beleza, pois a beleza é, e deve ser “simplesmente independente de conceitos”. No entanto, diz Schiller, como ela deve constituir-se na família da razão e, como inclusive deve ser mostrado um fundamento objetivo para o belo – porque além da razão teórica não há nenhuma outra senão a razão prática –, então esse parentesco da beleza com a razão terá de ser procurado e encontrado nesta segunda forma da razão, i.é, o fundamento da beleza terá de ser buscado na analogia com a razão prática, o que, para ele, não a desonrará em absolutamente nada.

1.6 Da beleza como liberdade no fenômeno

Segundo Schiller, a razão prática apenas tem a ver com determinações da vontade, i.é, seu domínio concerne apenas às ações interiores segundo a mera razão. Sua forma, portanto, na medida em que liga ações com a vontade, segundo a simples razão, nada tem a ver com determinações externas, oriundas de algum outro domínio que não o dela, como, por exemplo, o cognitivo ou natural, mas apenas com as internas, quer dizer, ela tem a ver somente com o que é determinado por ela mesma, autonomamente. Nesse sentido, admitir que alguma coisa seja capaz de imitar a forma da razão prática significa, segundo Schiller, dizer que esta coisa não deve ser determinada do exterior, mas sim que deve ser determinada por si mesma, autonomamente, ou ao menos assim aparecer.

Todavia, prossegue ele, embora a forma da razão prática nada tenha a ver com determinações externas, materiais, ela pode, do mesmo modo que a razão teórica, aplicar sua forma tanto ao que existe conforme ela mesma, como é o caso, para ela, das ações livres, quanto ao que não existe por ela, como os efeitos da natureza. Assim, diz Schiller, quando a razão prática aplica a sua forma a uma ação da vontade, ela é determinante, i.é, ela legisla imperativamente, afirmando se uma ação é o que ela deve ser. A ação moral, enquanto é um produto da vontade pura, é uma ação dessa espécie, e nesse caso, é idêntica à forma da razão. Entretanto, quando o objeto de sua aplicação não existe pela vontade segundo a forma da razão, mas segundo alguma determinação apenas similar à razão, então a razão prática se comporta do mesmo modo que a razão teórica se comportava quando diante de casos nos quais era necessário encontrar uma concordância no mecanismo fenomênico; ela empresta, pois, ao objeto, nesse casos apenas regulativamente e não constitutivamente, uma faculdade

de determinar a si mesmo, e o toma como se ele, o objeto, fosse determinado autonomamente por si mesmo, i.é, como se o próprio objeto fosse determinado por uma vontade pura interna a ele. Dessa forma, ajuíza também regulativamente sobre ele, e afirma, não conforme a si própria, mas segundo a “vontade pura” do próprio objeto, se ele é o que é por si mesmo.

Se o objeto ao qual a razão prática aplica sua forma não existe pela vontade, pela razão prática, então ela procede com ele do mesmo modo que a [razão] teórica o fez com intuições que mostravam similaridade à razão. Empréstado ao objeto (regulativamente, e não constitutivamente, como no ajuizamento moral) uma faculdade de determinar a si mesmo, uma vontade, e o considera em seguida sob a forma dessa vontade dele (e não da vontade dela, pois senão o juízo tornar-se-ia um juízo moral). Afirma sobre ele, a saber, se ele é aquilo que é por sua vontade pura, ou seja, pela sua força autodeterminadora; pois uma vontade pura e a forma da razão prática são a mesma coisa.⁴⁸

De uma ação moral, portanto, diz-nos Schiller, a razão prática exige imperativamente que esta seja determinada pela forma pura da razão, i.é, que seja efetivamente livre; de um efeito natural, porém, conquanto seja similar à razão prática, esta apenas pode esperar, mas não exigir, que ele seja determinado por si mesmo, quer dizer, que ele mostre autonomia, que ele mostre liberdade; pois se ela exigir do efeito natural conformidade à razão, ela não o tornará livre, mas heterônomo, posto que não determinado por si próprio, mas subsumido por ela. Assim, quando se trata, segundo Schiller, da ação de um ser racional, então essa ação deverá ocorrer segundo a razão pura, caso vise efetivamente a liberdade. Mas quando a ação diz respeito meramente a um ser natural, i.é, quando é o ser natural que age, nesse caso ele tem de agir não conforme a razão pura mas “conforme” a natureza pura, se quer mostrar liberdade. A partir dessa similaridade e diferença entre os usos constitutivo e regulativo da razão, Schiller formulará, então, duas concepções de pureza e de liberdade: uma, conforme a razão pura, em seu uso constitutivo, e outra segundo a natureza pura, ou, em outras palavras, mediante o uso regulativo da razão sobre esta. Nos casos portanto em que o objeto for considerado pela razão prática, em seu uso regulativo, como determinado por si mesmo, ela (a razão), atribuirá a este, não conformidade, mas similaridade à liberdade. Contudo, como essa liberdade é, em verdade, apenas emprestada pela razão ao objeto, i.é, como não se trata da própria liberdade no sentido moral, mas apenas de uma aparência da liberdade, então essa liberdade não será liberdade de fato, mas apenas liberdade no fenômeno, liberdade na aparência.

Mas porque essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, *como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível, e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos* – numa palavra – como se trata aqui apenas de que um objeto apareça como livre, e

⁴⁸ Ibidem, p. 58.

não que o seja efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*.⁴⁹

Diante disso, Schiller concebe um “quádruplo modo de ajuizamento” e um quádruplo modo de classificação dos fenômenos correspondente às formas e usos dos juízos: o ajuizamento lógico, de conceitos, segundo a forma pura da razão teórica; o ajuizamento teleológico, de intuições, segundo a similaridade de efeitos naturais ou intuitivos com a forma do conhecimento teórico; o ajuizamento moral, de ações livres, conforme a forma da vontade pura; e um ajuizamento estético, do objeto belo, segundo a analogia de um fenômeno não-livre com a forma da vontade pura. No caso da concordância lógica do conceito com a forma do conhecimento, ele a denomina de conformidade à razão; à analogia da intuição com o conhecimento, ele chama de similaridade à razão ou teleofania e logofania; no acordo da ação com a vontade pura, eticidade; e à concordância do fenômeno com a forma da liberdade, ele a denomina de beleza, no seu sentido mais amplo. Para Schiller, portanto, “a beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno”.⁵⁰

Esta primeira definição de beleza configura, para Schiller, aquilo que ele caracteriza como a determinação subjetiva do belo, porque vinculada analogicamente ao uso regulativo da razão prática. Embora diferenciada da determinação objetiva da beleza, no entanto, a tese subjetiva da liberdade no fenômeno formará, segundo Schiller, no caso específico do belo, uma síntese com a determinação objetiva, que longe de impedir a objetividade da beleza, ao contrário, possibilitará a nossa apreensão e representação da mesma.

1.7 Liberdade da beleza e liberdade prática

Schiller admite, a partir das objeções críticas de Körner em torno de uma artificiosa autonomia do objeto belo, porque meramente emprestada pela razão prática em seu uso regulativo, que o princípio que formulara até então havia decerto resultado ainda numa determinação apenas subjetiva da beleza, mas afirma ainda assim que, esse resultado não impossibilita, de forma alguma, a nossa compreensão da própria objetividade do objeto. Para ele, a similaridade da liberdade da beleza com a liberdade prática não nos impede de afirmar que exista um princípio objetivo inerente ao objeto belo, pois, de acordo com o nosso próprio *modus operandi*, diz ele, somente nos é possível provar a objetividade de uma coisa – sua natureza, sua quiddidade – a partir da essência da razão. Ele espera provar, portanto, com e

⁴⁹ Ibidem, p. 59.

⁵⁰ Ibidem, p. 60.

contra Kant, que é possível oferecer um fundamento objetivo de beleza, sem que isso implique uma beleza conceitual, e considera essa “prova qualitativa” como a objetividade própria ao belo.

[...] tenho que notar que oferecer um conceito de beleza e ser tocado pelo conceito de beleza são duas coisas que considero inteiramente diferentes. Que um conceito de beleza se deixe oferecer, não pode me ocorrer de modo algum negar, pois eu mesmo ofereço um, mas nego, com Kant, que a beleza apraza por esse conceito. Aprazer por um conceito pressupõe a preexistência do conceito perante o sentimento de prazer no ânimo, como é sempre o caso na perfeição, verdade, moralidade, embora não com consciência igualmente nítida nesses três objetos. Mas que um tal conceito não preexista ao nosso prazer na beleza, já se explica entre outras coisas pelo fato de que ainda continuamos a procurá-lo agora.⁵¹

Decerto não é a intenção de Schiller tornar a beleza nem teórica nem prática, pois conhecimento e eticidade são determinações do entendimento e da vontade pura, e a beleza, “como uma qualidade dos fenômenos, é determinação pela natureza pura”⁵². Mas, existe, para Schiller, uma visão da natureza ou dos fenômenos, e no caso em específico, uma visão proporcionada pela beleza, na qual a idéia da liberdade aparece como que refletida nos próprios objetos, sem que se note nestes qualquer influência da matéria ou de um fim. Nesses casos, diz-nos Schiller, vemos uma apresentação da liberdade no fenômeno; isso, no entanto, só é possível para nós, segundo ele, porque existe uma razão prática, “pois o conceito de liberdade não se conforma de modo algum com a razão teórica e somente pela razão prática a autonomia se eleva acima de tudo”⁵³. A diferença fundamental, contudo, entre essas espécies de liberdade reside, para Schiller, no fato de que, na beleza, a idéia da liberdade apresenta-se no fenômeno, i.é, aparece no plano sensível, e, nesse sentido, ela não se mostra conforme a vontade pura, mas revela-se na própria intuição. A aparente contradição na aceção de uma liberdade intuível no fenômeno, longe de deturpar e empobrecer, para Schiller, o próprio conceito de liberdade, no que tange à sua pureza e superioridade, possibilita para ele, ao contrário disso, uma amplitude na apresentação e nos usos da mesma. Admitir, pois, uma “liberdade estética”⁵⁴ não significa, para Schiller, acreditar que possamos topar com a própria liberdade no mundo dos sentidos, o que seria um absurdo completo, uma vez que a liberdade é supra-sensível, logo não pode se apresentar ou aparecer; mas tem por tarefa apenas “mostrar” para nós mesmos a necessidade da liberdade em nosso próprio ser no mundo dos sentidos, e provar, a rigor, de modo específico, a evidência, ainda que negativa, da mesma no

⁵¹ Ibidem, p. 66-67.

⁵² Ibidem, p. 67.

⁵³ Ibidem, p. 68.

⁵⁴ O conceito de liberdade estética será desenvolvido propriamente por Schiller nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, como veremos mais à frente. Aqui, ele ainda não aparece com todas as letras; utilizamos esta expressão, no entanto, apenas como uma indicação de que será desenvolvido posteriormente por Schiller.

caso da beleza. O que ele propõe e admite, portanto, como a liberdade peculiar ao belo, é o fato, para nós, tão universal quanto necessário, de que diante do fenômeno da beleza não nos sentimos obrigados a procurar um fundamento de determinação cognitivo ou moral, mas antes nos deixamos convidar quase que imperativamente pelo próprio objeto tal como ele se mostra em sua aparência; em decorrência disso, não aplicamos nem exigimos para o objeto nenhuma explicação ou conceito externo a ele mesmo, mas o concebemos como dotado de uma forma livre, quer dizer, concebemos o objeto belo como não determinado do exterior ou como se fosse determinado livremente a partir de si próprio.

Trata-se aqui simplesmente do completo abstrair de um fundamento de determinação para ajuizar um objeto no fenômeno como livre (pois o não ser determinado por algo exterior é uma representação negativa do ser determinado por si mesmo, e, a rigor, a única determinação possível do mesmo, porque, pode-se apenas pensar e nunca conhecer a liberdade, e mesmo o filósofo moral tem de contentar-se com essa representação negativa da liberdade). Portanto, uma forma aparece como livre tão logo não encontremos seu fundamento fora dela nem sejamos levados a procurá-lo fora dela. [...] pode-se dizer que bela é uma forma que não exige nenhuma explicação ou também que se explica sem conceito.⁵⁵

A beleza, portanto, enquanto apresenta ou expressa a liberdade no fenômeno, deve ser sempre referida à razão prática e não à razão teórica, pois a liberdade não pode ser um conceito teórico, i.é, não podemos conhecer a liberdade, como faz o entendimento com os objetos subsumidos por ele na natureza, ao contrário, quando muito podemos pensá-la ou como um fim último da razão a ser cumprido, ou em alguns casos contemplá-la, embora só negativamente, através do fenômeno da beleza. Essa referência, porém, da liberdade da beleza com a liberdade da razão só pode se dar segundo a forma, e não segundo a matéria, pois a autodeterminação pela razão pura exige um fim moral, por puro respeito à lei, mesmo contra os interesses dos sentidos; e a beleza mostra liberdade no fenômeno, não pela supressão da matéria sensível, mas pelo livre acordo que expressa na mesma. Por isso, caso a liberdade da beleza fosse, em relação à liberdade da razão prática, mais que apenas um analogon formal da mesma, caso fosse um produto ou um efeito da razão, então haveria aí não liberdade no fenômeno, mas apenas coerção ou supressão da sensibilidade pela determinação da razão. Não haveria nesse caso qualquer lugar para a beleza; talvez obediência, todavia contra a vontade dos sentidos.

É por esse motivo que Schiller considera ainda um uso, denominado por ele de uso no sentido impróprio, mas de modo algum vazio, da beleza no exercício da moralidade. Pois embora a moralidade tenha como meta a liberdade em seu sentido próprio, sua ação não visa respeitar a vontade ou os interesses dos sentidos, mas apenas os interesses da razão; ela

⁵⁵ Ibidem, p. 70.

cumprir, portanto, o seu dever, mesmo que à custa de violência sobre os sentidos, de modo que não pode haver aí qualquer liberdade para a sensibilidade, somente para a razão. No caso da beleza, porém, nenhuma violência pode ser exercida, já que ela tem de mostrar liberdade no próprio fenômeno. Ela pode, portanto, não cumprir a própria lei da razão como moralidade, mas pode auxiliar e mesmo enobrecer o cumprimento daquela.

Esse uso impróprio da beleza na moralidade tem como referência certas ações nos quais o dever moral parece exercer-se como se natural fosse. Segundo Schiller, quando no exercício de uma ação depreendemos dela não apenas liberdade por puro respeito à lei, como é o caso de uma ação moral, mas vemos também nela liberdade no fenômeno, i.é, quando numa ação concebemos a liberdade como se os próprios sentidos, segundo a mera vontade natural, a tivessem realizado, livre e independente de quaisquer coerções, então dizemos que esta ação é não somente moral, mas bela.

Para exemplificar tais casos nos quais a liberdade apresenta-se, não contra os nossos sentidos, mas antes em concordância com esses, Schiller serve-se de uma fábula que lembra em muito, e visivelmente, a conhecida parábola do bom samaritano. Nesta, o verdadeiro caráter de um homem é apresentado não condicionado a fins externos, como a falsa benevolência, a utilidade, o dinheiro, ou conforme a mera obrigação de um dever moral, mas mostra-se espontaneamente, apenas naquele cuja ação aparece desprovida de qualquer violência ou interesse, i.é, apenas naquele em que a natureza sensível mostrou-se não apenas como mero meio, mas como um fim em si mesmo, como liberdade. Por esta razão, diz-nos Schiller, “o máximo da perfeição de caráter de um homem é a beleza moral, pois ela surge apenas quando o dever tornou-se para ele em natureza”⁵⁶. Não basta, portanto, para Schiller, simplesmente cumprir o dever, não basta que se tome apenas a razão como um fim em si mesmo e tudo mais a sua volta como mero meio; pois a liberdade, enquanto é o fim supremo do ser racional, exige a sua impressão, ainda que apenas refletida, em todas as coisas, e não pode admitir violência e heteronomia, mas autonomia, mesmo nos sentidos.

A violência que a razão prática exerce contra os nossos impulsos em determinações morais da vontade tem manifestamente algo de ofensivo, de penoso no fenômeno. Pois bem, não queremos ver coerção em parte alguma, nem quando a razão mesma a exerce; queremos saber respeitada também a liberdade da natureza, porque consideramos “todo ser, no ajuizamento estético, um fim em si mesmo” e a nós, para quem a liberdade é o supremo, nos indigna que algo seja sacrificado ao outro e deva servir de meio. Por isso uma ação moral nunca pode ser bela quando assistimos à operação pela qual ela coage a sensibilidade. Nossa natureza sensível tem pois de aparecer livremente no moral, embora ela não o seja efetivamente, e tem de ter o encargo dos nossos impulsos, enquanto se curva sob o domínio da vontade pura, justo contra os impulsos.⁵⁷

⁵⁶ Ibidem, p. 77.

⁵⁷ Ibidem, p. 78.

Dessa forma Schiller estabelece, em sua referência da liberdade da beleza com a liberdade da razão, não apenas um uso regulativo da razão prática em relação à beleza, mas também um uso, correlato, embora impróprio, mas não menos nobre, da beleza em relação ao exercício da razão prática.

Uma vez, pois mostrado, mediante o uso regulativo da razão prática, que “existe um tal modo de representação das coisas no qual abstraímos de todo o resto e vemos meramente se elas aparecem livremente, ou seja, determinadas por si mesmas”⁵⁸, restará então a Schiller “provar” aquilo mesmo que ele havia indicado como o objetivo principal de suas investigações sobre a beleza, a saber: que é possível um fundamento objetivo para o belo. Para tal, ele terá que demonstrar “que aquela propriedade que designamos com o nome beleza, seja o mesmo que liberdade no fenômeno”, quer dizer, ele terá de mostrar que aquilo que denominamos como a propriedade objetiva da beleza, a coisa bela, é não apenas concordante com a liberdade que contemplamos no fenômeno belo, mas é inclusive aquilo sem a qual não pode haver sequer beleza. A qualidade objetiva da beleza tem de ser, pois, mostrada como algo no próprio objeto que nos convida e até mesmo nos obriga a ver nele a liberdade; tem de ser, portanto, uma condição fundamental tanto para o objeto belo quanto para aquele que se compraz e ajuíza sobre o belo, e nesse sentido, deve conjugar-se reciprocamente com a nossa representação da liberdade. Por outro lado, e em decorrência disto, a liberdade no fenômeno tem de implicar necessariamente, para nós, em nossa faculdade de sentir, uma representação da beleza.

Tenho pois duas coisas a mostrar: em primeiro lugar, que aquilo que objetivo nas coisas, pelo que elas são postas no estado de aparecer como livres, é justo também aquilo que, se está presente, lhes confere beleza, e se falta, aniquila sua beleza; [...] Em segundo lugar, cabe demonstrar que a liberdade no fenômeno traz necessariamente consigo um tal efeito sobre a faculdade de sentir, um efeito que é inteiramente igual àquele que encontramos ligado à representação do belo.⁵⁹

Explicitada a posição do problema e as diretrizes que deverão ser tomadas em relação ao mesmo, vejamos, então, de que forma será formulado o fundamento objetivo da beleza.

1.8 Da beleza como natureza na conformidade à arte

Em suas explanações anteriores, Schiller havia afirmado que a liberdade não poderia efetivamente advir de coisa alguma dos sentidos; que, portanto, se fosse possível uma

⁵⁸ Ibidem, p. 81.

⁵⁹ Ibidem, p. 81.

apresentação da liberdade no mundo fenomênico, ela não poderia ser real, mas apenas aparente, ou estética. Essa aparência de liberdade, no entanto, tampouco poderia ser concebida, segundo ele, de forma positiva, mas apenas de forma negativa, pois não há nem pode haver nenhuma intuição capaz de apreender a idéia da liberdade em si mesma, quer dizer, não há e nem pode haver qualquer fenômeno que lhe corresponda na realidade, pois fenômenos não são idéias. Assim, diz Schiller, se neste mundo, as coisas se mostram como fenômenos, então não possuem nem mostram efetivamente a liberdade; mas, prossegue ele, se a beleza é, como ele quer provar, liberdade no fenômeno, logo deve poder mostrar liberdade no mesmo, então, deve ser possível encontrar ainda nos próprios fenômenos um fundamento para a representação da liberdade que não seja meramente subjetivo, mas também objetivo. Este fundamento objetivo tem, pois, segundo Schiller, de existir no objeto enquanto uma propriedade do mesmo, de tal modo que sua representação não apenas nos convida mas inclusive nos obriga absolutamente a produzir em nós a idéia da liberdade e a referi-la ao objeto⁶⁰. Para tal ele terá de, senão fazê-los coincidir, ao menos estabelecer no próprio objeto uma ligação recíproca e necessária entre a propriedade, ou a natureza da beleza e a liberdade.

1.8.1 Da técnica como condição da representação sensível da liberdade da beleza

A liberdade, diz-nos Schiller, tem para nós por condição e máxima o ser determinado por si mesmo. Dessa forma, quando algo nos aparece como determinado do exterior, não o concebemos como livre, pois contraria a máxima “ser determinado por si”; entretanto, quando algo se apresenta ou aparece como não sendo determinado do exterior, mostra-se para nós como livre, pois incita em nosso juízo o cumprimento da máxima, embora a sua formulação “não ser-determinado-do-exterior” não seja idêntica àquela que concerne à própria liberdade. O belo representa este segundo caso, na medida em que aparece como o não determinado do exterior, e pode ser caracterizado como uma espécie de liberdade negativa. No entanto, o belo, enquanto contém necessidade e exige o assentimento de qualquer um, não quer ser notado apenas como indeterminado ou negativo, mas requer para si autodeterminação e objetividade. Ele necessita pois mostrar-se como algo determinado por si, i.é, tem de aparecer como uma coisa autodeterminada. Já havíamos visto como essa aparência de liberdade é tornada possível para nós através do uso regulativo da razão prática. Resta agora mostrar como isso se dá no próprio objeto, i.é, segundo sua natureza.

⁶⁰ Ibidem, p. 82.

O entendimento é a faculdade de conhecimento que busca e aplica na realidade fenomênica o fundamento de determinação dos objetos. Ele tem pois de ser colocado de alguma forma em jogo na beleza. Mas o entendimento apenas age segundo regras conceituais, e exige dos objetos uma conformidade às mesmas. Ora, sabemos que a beleza é independente de conceitos; no entanto, embora não-conceitual, ela não é sem forma, logo não é desprovida de regras, pois toda forma indica alguma regra, conforme à arte ou conforme à técnica. O entendimento deve então ser provocado a encontrar um fundamento para a regra da beleza, mas não pode incidir sobre ela de modo determinante, como faz com os outros objetos, não pode conhecer a regra da beleza; caso contrário destruiria toda a sua aparência de liberdade; a regra que concerne ao belo deve pois aparecer para o entendimento como indeterminada. Contudo, enquanto uma faculdade lógica determinante, o entendimento tem de ser levado necessariamente da forma negativa de determinação da beleza, como indeterminada, ao seu oposto, pois “o que não aparece determinado do exterior e, no entanto, aparece como determinado, tem de ser representado como determinado do interior”⁶¹, i.é, só podemos pensar o conceito negativo da liberdade em referência ao seu conceito positivo, mas para isso necessitamos ser provocados em nossa faculdade de conhecimento. Aquilo que na beleza provoca o entendimento é a sua forma ou a sua técnica; assim, através da conformação técnica do *não ser-determinado-do-exterior* que aparece na beleza, o entendimento é levado à representação do *ser-determinado-do-interior*, ou da liberdade.

A liberdade, portanto, da beleza, só pode ser sensivelmente *apresentada* para nós com o auxílio da técnica⁶², pois através dessa forma, técnica, ela mostra-se em sua natureza como aquilo que é determinado por si mesmo: ela aparece livre segundo sua própria regra.

Disto resulta, pois, uma segunda condição fundamental do belo, sem a qual a primeira seria meramente um conceito vazio. A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a *técnica* é a condição necessária da nossa *representação* da liberdade. Poder-se-ia expressar isso do seguinte modo: O fundamento da beleza é acima de tudo a liberdade no fenômeno. O fundamento da nossa representação da beleza é a técnica na liberdade. Se unirmos ambas as condições fundamentais da beleza a da representação da beleza, segue-se disso a seguinte explicação: Beleza é natureza na conformidade à arte.⁶³

⁶¹ Ibidem, p. 82.

⁶² Ibidem, p. 84.

⁶³ Ibidem, p. 85.

1.8.2 Da liberdade como natureza segundo a técnica

O conceito de natureza possui em Schiller uma dupla interpretação, e é inclusive, para ele, mais caro que o conceito de liberdade. Por um lado, natureza “designa o campo sensível sobre o qual o belo se limita”; por outro, indica, ao lado do conceito de liberdade, a esfera ou o domínio da própria coisa no mundo sensível. Por isso a técnica é para Schiller tão importante, pois ela permite que a natureza do objeto se mostre tal como ela mesma é, em sua própria essência.

Quando Schiller diz: a natureza da coisa, ele quer dizer que “a coisa segue sua natureza, se determina através de sua natureza”⁶⁴. Dessa forma ele opõe à natureza da coisa tudo aquilo que é observado como diferente ou externo à coisa, i.é, tudo aquilo que ofende ou suprime a sua própria essência. A gravidade, por exemplo, enquanto atua como uma força externa sobre os objetos, embora seja uma lei natural universal, é considerada uma oposição à coisa, na medida em que obriga os objetos extensos a cumprir incondicionalmente a sua lei; entretanto, é possível, segundo Schiller, driblar ou ainda modificar o efeito heterônomo da gravidade através da forma, i.é, através da técnica do objeto, e essa modificação pode ser tanto estática quanto dinâmica. Como exemplo da modificação de uma força externa, como é o caso da força da gravidade atuando sobre os corpos, ele considera, de início, como um exemplo de liberdade, segundo a natureza estática de coisa, a forma bela de um vaso. O vaso, diz ele, enquanto um corpo extenso está submetido às leis da gravidade; entretanto, quando este aparece, em sua forma, sem que vejamos nele o peso ou a evidência da lei gravitacional sobre ele, mas apenas a própria natureza bela do mesmo, então não é a gravidade que triunfa sobre a forma do objeto, mas, ao contrário, é o objeto que parece triunfar sobre àquela, na medida em que através de sua técnica ele aparece como se tivesse superado toda lei externa a ele, i.é, como se seguisse apenas a sua própria lei.

O mesmo ocorre, segundo Schiller, com movimentos. Como exemplo da beleza ou liberdade estética, segundo a natureza dinâmica de uma coisa, ele se serve da comparação entre um cavalo de carga e um palafrem espanhol. O primeiro, diz ele, foi tão acostumado a levar sobre seu corpo uma carga pesada que acabou tornando seus movimentos penosos mesmo quando não carregava sobre si o peso da carga que lhe era imposta. Nesse caso, diz Schiller, não foi a natureza especial do cavalo que triunfou, mas o peso da carga e da violência sobre ele. “Seus movimentos não mais brotam de sua natureza especial, e sim

⁶⁴ Ibidem, p. 85.

trazem a carga da carroça rebocada”⁶⁵. O leve palafrém, ao contrário, diz Schiller, por não ter sido acostumado a levar sobre si uma força maior que a sua própria, pode manifestar sua natureza com mais leveza e liberdade. Ele se movimenta tão suavemente e com tal graça, que é como se não houvesse sobre ele nenhuma lei externa, nenhuma lei a não ser a sua própria natureza especial.

Nada nele fará lembrar de modo algum que ele é um *corpo*, tanto a especial forma de cavalo superou a universal natureza corporal, que tem de obedecer à gravidade.” Ao contrário, a pesada lentidão do movimento torna momentaneamente o cavalo da carga em massa em nossa representação, e a natureza *peculiar* do cavalo é reprimida no mesmo pela natureza *corporal universal*.⁶⁶

A partir dessa relação entre as formas peculiares e não peculiares da natureza do objeto, Schiller estabelece como que uma “hierarquia” estética na consideração dos objetos, que varia dependendo do maior ou menor grau de naturalidade peculiar nos mesmos. Em outras palavras, quanto mais a forma ou o movimento de uma coisa estiverem próximos da evidência da massa ou do peso da gravidade atuando de maneira coercitiva sobre si mesmos, como se estivessem violentando a própria naturalidade da coisa, mais maciça ou desajeitada ela aparecerá, i.é, com menos liberdade se apresentará, porque se mostrará submetida a leis externas, e não conforme a sua própria natureza e vitalidade. Dessa forma, diz Schiller, perceberemos a beleza, sobretudo nos corpos “onde a massa é inteiramente dominada pela forma e (no reino animal e vegetal) pelas forças vivas (nas quais eu coloco a autonomia do orgânico)”⁶⁷.

É a vitalidade da forma imperando sobre a matéria, portanto, que deve aparecer na beleza como a liberdade da natureza segundo a técnica, e isso tanto para os objetos orgânicos e para os objetos inorgânicos da natureza, incluindo no caso orgânico a suprema beleza do homem⁶⁸, quanto para os objetos nascidos da bela arte.

Contudo, adverte Schiller, a técnica por si só não é suficiente para determinar a liberdade estética de uma coisa, pois uma figura estritamente matemática ou um instrumento podem ser puramente técnicos e mostrar autonomia sem, no entanto, reclamar para si beleza. A técnica, portanto, para ser bela, deve existir em uma coisa como se brotasse do interior dessa própria coisa, deve aparecer no objeto como se formasse um unidade com ele, i.é, ela deve existir no objeto de acordo com a necessidade interna do mesmo, e não como um

⁶⁵ Ibidem, p. 86.

⁶⁶ Ibidem, p. 87.

⁶⁷ Ibidem, p. 97.

⁶⁸ Embora tenha evocado o exemplo da beleza humana como um caso supremo, Schiller não desenvolve este tema nas cartas a Körner em torno de *Kallias, ou sobre a beleza*. Ele será desenvolvido em *Sobre graça e dignidade* e ganhará um *status* de fundamento nas cartas *Sobre a educação estética do homem*, como veremos no segundo capítulo.

conceito lógico ao qual a natureza da coisa deva se submeter; ela tem pois de formar com o objeto não apenas autonomia, mas heautonomia. Nas palavras de Schiller: “A forma tem de ser ao mesmo tempo autodeterminante e autodeterminada no sentido mais próprio; tem de haver aí não mera autonomia, e sim heautonomia”⁶⁹.

Natureza na conformidade à arte é, portanto, a pura concordância da natureza interna da coisa com a sua forma técnica, *uma regra que é ao mesmo tempo dada e seguida pela coisa mesma*⁷⁰, é pois uma propriedade objetiva dos objetos que permanece nos mesmos de modo independente da existência do sujeito ajuizador. Mas então, perguntar-se-á, qual a necessidade da razão? Segundo Schiller, é certo que a razão é necessária para a nossa consideração dessa qualidade objetiva do belo, pois somente a razão, segundo a forma da vontade, pode “pôr” no objeto a liberdade em seu sentido positivo; entretanto, ela não pode dar ao objeto o conceito negativo da liberdade, pois este ela já o encontra como uma propriedade objetiva do mesmo. Assim, diz Schiller: “O fundamento da liberdade adjudicada ao objeto encontra-se pois nele mesmo, embora a liberdade se encontre apenas na razão”⁷¹.

Com Kant, Schiller afirma que *a natureza é bela se parece arte, e a arte é bela se parece natureza*, e acrescenta que, no que tange ao belo natural, a técnica é fundamental, mas no que se refere ao belo artístico, a liberdade é a sua condição essencial. Entretanto, apesar dessa diferenciação, conclui que tendo em vista que o belo natural e o belo artístico têm ambos de compreender uma técnica e devem mostrar liberdade, o belo, então, seja natural ou artístico, tem de ser concebido como *liberdade na conformidade à arte*.

Temos de saber *primeiramente* que a coisa bela é uma coisa natural, ou seja, que ela é através dela mesma; *em segundo lugar*, é preciso que ela nos apresente como se existisse através de uma regra, pois de fato ele diz que é preciso que se nos pareça arte. Ambas as representações: *ela é por si mesma e ela é por uma regra* se deixam unir apenas por um único modo, a saber, quando se diz: *ela é por uma regra que ela deu a si mesma*. Autonomia na técnica, liberdade na conformidade à arte.⁷²

Portanto, quando Schiller diz da natureza de uma coisa conforme a arte, ele quer evocar aquilo que a coisa é segundo ela mesma, e segundo sua própria regra. Nesse sentido, a natureza conforme a arte não se opõe à liberdade, mas, ao contrário, revela a própria liberdade da coisa, na medida em que mostra que ela é o que é por si mesma, sua natureza, conforme e através de uma regra ou uma técnica que ela deu a si, e não conforme a regra de outrem. Mas é preciso não confundir técnica e liberdade, pois a técnica serve apenas para nos auxiliar,

⁶⁹ Ibidem, p. 90.

⁷⁰ Ibidem, p. 90.

⁷¹ Ibidem, p.91.

⁷² Ibidem, p. 92.

frente ao entendimento, a evocar em nossa percepção a representação da liberdade, ao passo que a liberdade é o fundamento imediato da beleza.

1.9 O belo e o perfeito

No início de sua explanação sobre a beleza, Schiller havia identificado como um equívoco em torno das teorias da beleza anteriores a sua a confusão entre beleza e perfeição. Esse problema retorna agora em meio às suas investigações como uma decorrência da relação entre técnica e liberdade na beleza. Trata-se então de mostrar como se diferencia o belo do perfeito.

Segundo Schiller, todo perfeito, exceto a perfeição moral, está contido sob o conceito de técnica, assim também o belo. No entanto, o que os diferencia é que o belo mostra mais que conformidade técnica, ele mostra liberdade na técnica.

O perfeito, diz Schiller, pode também mostrar autonomia quando sua forma encontra-se puramente determinada pelo conceito; entretanto, isso não faz do perfeito o belo. Ele pode, contudo, acrescenta Schiller, tornar-se belo quando em sua conformidade pura a natureza da coisa aparece em concordância com a técnica, “como se tivesse decorrido da coisa mesma”⁷³. Assim, retomando a formulação que havia feito logo na primeira carta de 25 de janeiro, onde afirmava que se “a perfeição é a forma de uma matéria; em contrapartida a beleza é a forma dessa perfeição, que está, pois para a beleza como a matéria para a forma”, Schiller reafirma que o belo é a perfeição tornada natureza.

Um objeto é perfeito se todo o múltiplo nele está em concordância com a unidade do seu conceito; ele é belo se sua perfeição aparece como natureza. A beleza cresce se a perfeição se torna mais composta e a natureza nada sofre com isso; pois a tarefa da liberdade torna-se mais difícil com a crescente quantidade do que foi unido e, justo por isso, mais surpreendente sua solução feliz⁷⁴.

Diz-se, portanto, esclarece Schiller, de um jarro que ele é belo se, sem contradizer o seu conceito, ele se assemelha a um jogo livre de sua natureza, i.é, se tudo nele parece brotar com liberdade, como um fim em si mesmo, livre de coerção e naturalmente. O mesmo imperativo se aplica, no mundo estético, a todas as coisas, naturais ou artísticas, seja uma vestimenta, uma bétula, um pinheiro, uma paisagem, um rio, uma pintura, um verso... e assim por diante, incluindo um belo ensino e o bom-tom. Em todas elas o belo exige liberdade e não tolera de nenhuma coisa que sirva de meio para outra ou suporte qualquer sofrimento.

⁷³ Ibidem, p. 93.

⁷⁴ Ibidem, p. 94.

No mundo estético, todo ser natural é um cidadão livre que tem os mesmos direitos em relação ao mais nobre, e não lhe é permitido ser *coagido*, *nem sequer por causa do todo*, tendo simplesmente de *consentir* com o todo. [...] Por isso o reino do gosto é um reino da liberdade – o belo mundo dos sentidos, o símbolo feliz de como o mundo moral deve ser, e todo belo ser natural além de mim, um feliz cidadão que clama para mim: *Sê livre como eu*⁷⁵.

Dessa forma ele acreditava ter solucionado a confusão e o erro que reinavam nas múltiplas considerações sobre o belo. Para Schiller, o equívoco de se buscar a beleza na proporção ou na perfeição derivava-se do fato de que se achava que era a desproporção que tornava um objeto feio; mas a desproporção, diz ele, é apenas uma qualidade material, assim como a ordem, a conformidade a fins, a perfeição, e até mesmo a verdade. O belo não se limita a buscar a verdade, embora esta possa perfazer a sua matéria e inclusive constitua a dimensão material da natureza da uma coisa; o que é próprio ao belo não é a investigação da verdade, não é a investigação da matéria, isto compete ao conhecimento. O que concerne ao belo é, portanto, apenas a livre exposição de uma matéria formada, ou, em outras palavras, ao belo cabe somente a liberdade na exposição, liberdade na natureza da coisa, liberdade na perfeição, na verdade.

1.10 O belo na arte

No caso específico da arte, diz Schiller, existem duas espécies de belo: o belo que concerne ao material, i.é, à matéria da arte, e o belo da apresentação ou da forma, quer dizer, o modo de exposição da arte. É esta última espécie que configura, para ele, propriamente a beleza da arte; a beleza artística é, portanto fundamentada na apresentação, sendo esta a sua legítima objetividade. Citando Kant, Schiller concorda com a formulação segundo a qual “o belo da natureza é uma coisa bela, e o belo da arte é uma bela apresentação de uma coisa”⁷⁶, mas adiciona, como um desdobramento daquela, uma outra, que tem a representação como apresentação do ideal da beleza artística, diz ele : “o belo ideal da arte, poder-se-ia acrescentar, é uma bela representação de uma coisa bela”⁷⁷

A diferença ou quiçá a originalidade da formulação de Schiller tem por base a especificidade da matéria da arte e do modo pelo qual a beleza artística conforma e apresenta o seu objeto. Segundo Schiller, como a arte não tem por matéria a própria natureza, mas uma imitação da mesma, elaborada ou imitada pelas mãos da artista que a produz, a natureza do objeto representado na arte, enquanto quer mostrar liberdade, não pode ser dada nem pela

⁷⁵ Ibidem, p. 95-99.

⁷⁶ CFJ, § 48.

⁷⁷ Kallias, p. 110.

natureza material da coisa, posto que não é natureza mesma, nem pela natureza do artista, pois assim trairia a objetividade da imitação, mas tem de ser conformada por uma espécie de terceira mão, ideal, que deve possibilitar um acordo entre aquelas duas no objeto.

Estão pois aqui três naturezas que lutam umas com as outras. A natureza da coisa a apresentar, a natureza do material da apresentação e a natureza do artista, que deve fazer com que aquelas duas concordem.⁷⁸

Assim, a natureza do *medium* tem de aparecer completamente vencida pela forma do imitado, pois somente a forma e não a matéria pode ser imitada. Tudo o que é corpóreo no material do elemento imitador tem, pois, de desaparecer no objeto artístico para dar lugar à idéia do imitado; e tudo o que é apenas real ou efetivo tem de tornar-se fenômeno do imitado: “o mármore parece homem, mas permanece, na efetividade, mármore”⁷⁹.

Se, portanto, diz Schiller, numa obra de arte como numa estátua, algum traço denuncia a sua matéria, quer dizer, se algo nela nos faz ver a pedra e não a idéia, então a beleza sofre; não há liberdade, mas heteronomia. Esse objeto, no qual a matéria bruta prevaleceu sobre a forma, o designamos *rígido* ou *pesado*. Se, por outro lado, é o *gosto peculiar* do artista que vemos sobressair na obra, então o chamamos de *amaneirado*, pois nesse caso não foi a peculiaridade do objeto ideal a ser imitado que prevaleceu, mas o gosto particular e subjetivo do artista. Contra essas duas formas falhas da apresentação da beleza artística, Schiller propõe o estilo como “a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes”⁸⁰.

O estilo é, portanto, para Schiller, o princípio supremo das artes – pura objetividade –, que está para a *maneira*, assim como os princípios formais está para máximas empíricas. No estilo, diz Schiller, tudo se eleva ao universal e necessário sem violência ou coerção, pois nele é a própria idéia que se revela na bela apresentação. A poesia é, para Schiller, o exemplo mais elevado da realização desse princípio, pois o seu *medium*, i.é, o elemento material do poeta é a própria linguagem, esse mediador universal, necessário não apenas à comunicação da humanidade entre si mas à compreensão e divulgação das conquistas das ciências, da história e do mundo. Contudo, adverte Schiller, há menos similaridade entre palavras e coisas que entre qualquer outro *medium* artístico.

O “drama” todo consiste no fato de que antes de chegar a se transformar em algo intuível, e em algo que nos compraz, i.é, antes de se tornar poesia, a palavra tem de ter

⁷⁸ Ibidem, p. 112.

⁷⁹ Ibidem, p. 113.

⁸⁰ Ibidem, p. 114.

passado ainda por um desvio quase infinito “através da região abstrata dos conceitos, no qual perde muito de sua vivacidade (força sensível)”⁸¹. E o poeta, diz Schiller, não dispõe de outro meio para apresentar o sensível senão através da *composição artificial do universal*. Ele tem pois de driblar na linguagem toda a tendência da palavra para o universal, e vive por isso em constante conflito com a designação do individual particular que visa expressar.

O entendimento, diz Schiller, exige quase que naturalmente da linguagem conceitos universais, e o poeta deve, com e contra ambos, trazer tudo à intuição. Assim, se antes todo o esforço estava em driblar no fenômeno particular sensível o mero sensível, e a mera subjetividade do artista, de modo a tornar o objeto belo, sendo esta a condição da objetividade e liberdade da apresentação do belo na arte, na poesia dá-se o inverso, e de um modo duplo ou sintético: pois o poeta deve conseguir driblar em sua exposição, além de si mesmo, toda tendência ao universal própria da linguagem, tornando-a viva, concreta e particular, mas deve fazê-lo sem decair numa mera apresentação descritivo-usual da particularidade, i.é, ele deve fazer com que o universal “desça” ao particular, mas deve, ao mesmo tempo, apresentar essa particularidade como universal, como ideal. A poesia é, por isso, para Schiller, a arte suprema justamente pela capacidade que possui de driblar e superar, através da beleza e liberdade de sua exposição, os grilhões não apenas da natureza particular dos fenômenos como também da natureza universal da linguagem. Nas palavras de Schiller:

Se uma apresentação poética deve pois ser livre, então o poeta tem de “*superar a tendência da linguagem para o universal pela grandeza de sua arte e vencer o material* (palavras e suas leis de flexão e construção) *pela forma* (a saber, pela aplicação da mesma).” A natureza da linguagem (precisamente essa sua tendência para o universal) tem de submergir inteiramente na forma que lhe é dada, o corpo tem de perder-se na idéia, o signo no designado, a efetividade no fenômeno. O que deve ser apresentado tem de surgir livre e vitorioso do elemento de apresentação e, apesar de todos os grilhões da linguagem, estar presente em toda a sua verdade, vivacidade e personalidade diante da imaginação. Numa palavra: a beleza da apresentação poética é “*a livre auto-ação da natureza nos grilhões da linguagem*”⁸².

A possibilidade de “dedução” de um fundamento objetivo tanto para o belo natural quanto para o belo artístico permite, pois a Schiller não apenas conferir à beleza e ao juízo de gosto um princípio ou um critério orientador para a formação objetiva de um sistema estético – ciência da arte –, como lhe dá as condições para construção de uma outra formação, para ele e para o seu tempo, mais urgente e mais fundamental, a saber: a formação da subjetividade para a liberdade, ou ainda em outras palavras, a formação de uma cultura estética.

⁸¹ Ibidem, p. 117.

⁸² Kallias, p. 118.

2 A EDUCAÇÃO ESTÉTICA EM SCHILLER

As cartas *Sobre a educação estética do homem*, publicadas na revista Die Horen em 1795 referem-se a uma versão modificada e ampliada da correspondência mantida por Schiller com o seu mecenas, o príncipe de Augustenburg, de 1791 a 1793, e que foram destruídas no incêndio de 26 de fevereiro de 1794, no castelo onde o príncipe morava. Elaborado de certo modo, como uma continuação do projeto iniciado através das cartas a Körner em torno de *Kallias, ou sobre a beleza*, o conteúdo das cartas sobre a educação estética tem, todavia, por meta, um outro plano.

Mantendo ainda como base conceitual a crítica kantiana, a intenção de Schiller nesta obra é a de ampliar os limites conceituais da beleza estendendo-a também ao plano histórico, político e filosófico da formação do homem para a liberdade. Schiller está pois convencido que somente a beleza é capaz de formar no homem e na cultura como um todo, as bases para uma efetiva revolução dos costumes, já que aquela que havia sido esperada como a revolução política da humanidade, a Revolução Francesa, decaíra completamente no terror e na selvageria; e aquela que havia construído os princípios filosóficos para uma Aufklärung do conhecimento e dos costumes, a crítica kantiana, mostrava-se por demasiado dura e bárbara em sua letra. Tratava-se então, para Schiller, diante do diagnóstico deprimente de sua própria época, de formar ainda no homem e na cultura, as condições para um desenvolvimento pleno das suas capacidades intelectuais e sensíveis. Ao cumprimento dessa tarefa ele reservava, pois, uma educação pela estética, na medida em que, segundo ele, apenas a beleza poderia ser capaz de criar, em acordo com a própria natureza interna e externa do homem, um estado reconciliado, e não coagido, portanto, nem pela selvageria dos sentidos e nem pela barbárie da razão. Vejamos então de que forma Schiller posicionará a educação estética do homem em meio à configuração histórico-política e filosófica de seu tempo, e como desde esse posicionamento ele viabilizará a hipótese de um efetivo desenvolvimento da liberdade da natureza humana.

2.1 O mal-estar da modernidade: a constituição de uma crítica estética da cultura

“Mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”⁸³. É com essas

⁸³ SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem, numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1995, Carta II, p. 26.

palavras, aparentemente ingênuas, quando consideradas à primeira vista, sobretudo sob uma perspectiva kantiana, que Schiller enuncia a tese a ser defendida ao longo das vinte e sete cartas sobre a educação estética do homem. O desenvolvimento dos usos e dos limites poético-filosóficos da beleza não é novidade no percurso schilleriano. Nas cartas a Körner em torno de *Kallias ou sobre a beleza* (1793), como vimos anteriormente, Schiller já se defrontava com a necessidade de legitimar um fundamento objetivo para a beleza, em contraposição à concepção meramente subjetiva de Kant, de modo que esta pudesse elevar-se à condição objetiva de validade universal. Em *Sobre a educação estética do homem*, Schiller mantém essa perspectiva transcendental de *Kallias*, acrescentando-lhe, porém, uma reflexão histórico-filosófica sobre o significado do belo e do gosto para a formação do homem como um todo.

Se, pois, inicialmente, a enunciação dessa tese pode nos parecer meramente inocente ou demasiado simples, tão logo, porém, ela é enunciada, tão logo impõe-se a nós os possíveis desdobramentos de sua formulação. Ao que nos perguntamos: mas o que deve poder a beleza frente ao projeto político-filosófico da liberdade? Que implicações ela pode estabelecer na formação do homem que justifiquem a sua prioridade?

Essas questões acima levantadas, e que acompanham todo o curso da obra, ganham profundidade, sobretudo quando levamos em conta o seu momento histórico: momento de recepção e reflexão crítica em torno dos resultados provenientes da Revolução Francesa no cenário político, e da revolução kantiana no cenário filosófico. No plano político, bem o sabemos, a Revolução acabou por consumir-se, apesar da nobreza de seus ideais, num lamentável espetáculo de depravação e selvageria; e no plano filosófico, especialmente em seu âmbito prático, a aparência meramente formal dos preceitos kantianos – bárbara em sua letra apesar de bela, segundo Schiller, em seu espírito –, tornava muitas vezes a moralidade mais próxima de uma moral castradora que de uma moral libertária. Portanto, é frente a estes acontecimentos e ao processo de formação da cultura como um todo que Schiller se posicionará, criticando-os, nem tanto para superá-los, antes para recuperá-los de seus desvios que, em última instância, espelham os próprios desvios do homem de si mesmo. Seu repúdio não se dirigirá aos ideais da cultura, nos quais colocará todo o seu empenho, mas ao estranho gosto de seu século, ora vulgar, ora perverso, que demonstrou ser tão mais próximo da privação e da decadência que da liberdade. Trata-se então, a partir do que foi enunciado, de demonstrar as bases dessa relação estético-político-filosófica da liberdade, para que então a tese – “*é pela beleza que se vai à liberdade*” – evidencie-se não apenas como possível, mas

como necessária. Para tal, será antes necessário rememorar, com Schiller, “os princípios mediante os quais a razão se guia em geral numa legislação política”⁸⁴.

Isso significa trazer à consciência os princípios norteadores de nossas próprias ações, i.é, aquilo que permite nosso auto-reconhecimento como homens. Para compreendermos, portanto, esse caminho transcendental da razão, que em última instância representa o nosso próprio caminho de formação, será preciso analisar o modo pelo qual Schiller relacionará o homem, a natureza e a liberdade, e de que forma deduzirá daí o estético como a esfera mediadora capaz de viabilizar a formação do homem para a liberdade, i.é, a plena passagem do estado de natureza para o estado de liberdade.

Baseando-se numa idéia da filosofia da história de Kant, Schiller concebe a natureza como uma impulsionadora, no homem, do caminho da razão, algo próximo de uma “educadora natural” do homem, o que não significa que haja predileção da natureza em relação ao homem. Segundo nos diz Schiller, “a natureza não trata melhor o homem que suas demais obras”⁸⁵, ou seja, não existe na natureza nenhuma lei que privilegie exclusivamente o homem, todos obedecem às mesmas leis. O que o diferencia das demais criaturas não se deve, pois, a algo extrínseco a ele, mas à sua própria capacidade de não se satisfazer meramente com o que dele a natureza fez. A natureza, entretanto, não é de todo estranha ou extrínseca ao homem: age em seu lugar onde ele ainda não é capaz de agir livremente por si. O que faz com que o homem torne-se o que ele é reside, pois, segundo Schiller, não na mera ação da natureza sobre o homem ou na mera negação da natureza pelo homem, mas no fato de ele “ser capaz de refazer regressivamente com a razão os passos que ela antecipou nele, de transformar a obra de privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física à moral”⁸⁶.

Haveria, então, segundo esta concepção, uma espécie de caminho de reconciliação no homem entre os propósitos da natureza e os propósitos da razão, algo como um *telos* regressivo cuja meta estaria inscrita já nos primórdios de nossa formação. Da passagem do estado de natureza ao estado de liberdade, dependeria, portanto, a realização desse *telos*.

A idéia de um estado de natureza e de liberdade no homem explicita aqui simultaneamente a tarefa e o entrave da formação humana: de início, no estado natural, ocorre por mera necessitação, auto-conservação; a partir do momento, porém, em que faz-se possível ao homem tomar consciência de si, em que se reconhece como homem, já não pode, enquanto pessoa moral, bastar-se meramente com o estado da necessitação, mas deve, mediante sua

⁸⁴ Ibidem, p.26.

⁸⁵ Ibidem, p.27.

⁸⁶ Ibidem, Carta III, p. 27.

capacidade de autodeterminação, erigir um estado de liberdade, conforme as leis da razão. Mediante o uso de nossa própria razão, portanto, segundo Schiller e aqui também Kant, somos capazes de refazer por leis aquilo que a natureza nos coagiu a fazer por força. Duas determinações em nós se confrontam a partir do que foi dito: nossa determinação natural (física) e nossa determinação racional (ética), e é nesse confronto que reside o problema individual e coletivo do homem. Pois, embora o estado racional deva necessariamente suprimir o natural, a sociedade física não pode parar no tempo enquanto a moral se forma na Idéia, não podemos suprimir nossa existência em nome da liberdade. Seria preciso então, diz Schiller, engendrar um terceiro caráter, um terceiro estado, aparentado com os outros dois, “que estabelecesse a passagem do domínio das simples forças para o das leis, e que, longe de impedir a evolução do caráter moral, desse à eticidade invisível o penhor dos sentidos”⁸⁷, de modo que o livre aparecesse como se fosse natural e o natural como se fosse livre .

A compreensão da expressão *como se* é fundamental para a estética de Schiller e para o idealismo transcendental como um todo. Trata-se antes de uma relação analógica que identitária. O propósito de Schiller, pois, não é o de identificar natureza e liberdade numa síntese absoluta, mas fazê-las concordar de tal modo, que elas apareçam *como se* fossem um.

Numa clara alusão a *Algumas preleções sobre a destinação do erudito* (1794) de Fichte, Schiller concebe a tarefa individual e coletiva do homem como um acordo incessante de todo não-idêntico com o idêntico, i.é, de todas as modificações do homem com aquilo que seria sua unidade inalterável. Essa unidade inalterável mostrar-se-ia, segundo Schiller, subjetivamente em cada indivíduo, e objetivamente na forma do Estado, para ele, “a forma mais objetiva e por assim dizer canônica na qual a multiplicidade dos sujeitos tenta unificar-se”⁸⁸.

Existem, porém, dois modos de estabelecer essa concordância, dois modos de fazer concordar o estado natural do homem com o seu estado ético, o indivíduo com o Estado: pela opressão, quando o Estado suprime os indivíduos, ou pelo enobrecimento, quando o indivíduo torna-se Estado. “É certo que na avaliação moral unilateral esta diferença desaparece; pois a razão se satisfaz apenas se sua lei valha incondicionalmente; na avaliação antropológica plena, porém, quando o conteúdo conta ao lado da forma e também o sentimento vivo tem sua voz, ela será considerada tanto mais. A razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está

⁸⁷ Ibidem, Carta III, p.29.

⁸⁸ , Ibidem, Carta IV, p.32.

gravada nele por uma consciência incorruptível; a da segunda por um sentimento inextinguível”⁸⁹.

Não basta, pois, segundo a análise de Schiller, que o Estado legisle pela mera opressão. No fundo, o mecanismo coercitivo do Estado espelha não apenas a precariedade de sua constituição, mas também a precariedade do próprio homem diante de sua tarefa. O Estado, enquanto representação política de nossa humanidade deve, portanto, ser capaz de honrar plenamente o homem, quer dizer, “não deve honrar apenas o caráter objetivo e genérico nos indivíduos, mas também o subjetivo e específico; não deve, ao ampliar o reino invisível dos costumes, despovoar o reino dos fenômenos [...] O Estado deve ser uma organização que se forma por si e para si, e é justamente por isso que ele só poderá tornar-se real quando suas partes tiverem se afinado com a Idéia do todo”⁹⁰.

O enobrecimento do homem enquanto Estado depende, portanto, da concordância plena de cada uma de suas partes com o todo, i.é, será preciso que tanto o homem quanto o Estado formem uma totalidade harmônica, de modo que se torne possível ver em cada uma das partes a imagem do todo, e no todo a imagem unificada de suas partes.

A análise histórica, porém, tanto do homem quanto do Estado, parece demonstrar, no que tange ao cumprimento dessa concordância, resultados no mínimo desanimadores. Pois, embora tenha despertado, pelo uso de sua própria razão, do anterior estado de indolência e ilusão, o homem parece, segundo Schiller, opor-se ainda a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem os seus sentimentos. “O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo freqüentemente mais desprezível que o do selvagem”⁹¹. Seja, portanto na visão das classes mais baixas, onde os impulsos grosseiros parecem recair no reino elementar da animalidade, seja na visão das classes ditas civilizadas, onde a decadência é ainda mais repugnante porque a fonte é a própria cultura, parecia a Schiller, cada vez mais distante a possibilidade de uma liberdade moral e política: “Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em *um* espaço de tempo!”⁹².

A decadência, no entanto, caracterizada por Schiller como a imagem mais dramática de seu tempo, longe de mostrar-se como uma exclusividade do homem moderno, é

⁸⁹ Ibidem, Carta IV, p.32.

⁹⁰ Ibidem, Carta IV, p 32-33.

⁹¹ Ibidem, Carta IV, p. 33.

⁹² Ibidem, Carta V, p.35.

considerada por ele, como um momento negativo da dialética comum a todos os povos a caminho da cultura, pois todos tiveram de abandonar a natureza pelo artifício, antes de poderem retornar a ela pela razão. Mesmo a experiência grega, para nós talvez a imagem mais próxima de nossa conciliação, não poderia, segundo Schiller, ter perdurado ou se desenvolvido até alcançar um estado superior de cultura, pois o entendimento tinha inevitavelmente de separar-se da intuição para empenhar-se na distinção e clareza do conhecimento. A dinâmica da fragmentação do saber e da cisão ou alienação do indivíduo é, portanto, para Schiller, intrínseca ao próprio desenvolvimento da cultura. Tão logo, pois, a razão sofisticou-se na especialização dos saberes ou na burocratização do Estado, tão logo se rompeu, no interior do próprio homem, a unidade harmoniosa de sua natureza, e uma luta funesta separou o homem de suas forças naturais, tornando-o um mero fragmento alienado do todo⁹³.

Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência.⁹⁴

Moldado, pois, à imagem e semelhança de uma razão orientada meramente por instrumentos, o homem acaba por alienar-se de sua própria natureza, convertendo-se num produto estranho a si mesmo. Enclausurado, ou na frieza do espírito lógico ou na estreiteza do espírito de negócios, sua sensibilidade vai aos poucos atrofiando e sua imaginação torna-se cada vez mais incapaz de elevar-se a outras formas de representação. E, no entanto, nos diz Schiller: “inexiste outra maneira de a espécie progredir”⁹⁵ pois, embora a sofisticação da razão tenha condenado o indivíduo inevitavelmente ao erro, parece conduzir a espécie à verdade. Estaríamos condenados então, pergunta-se Schiller, a viver no erro em nome de uma verdade sempre distantenciada do indivíduo, a mutilar nossos sentimentos em nome do dever? Como pode ser possível efetivar verdade e liberdade no reino dos fenômenos, se a cada passo que a cultura dá parece ser cada vez mais longínquo o caminho que aproximaria o indivíduo da espécie? Para que a verdade vença o conflito contra forças, nos diz Schiller, será “preciso que ela mesma se torne primeiro uma força e apresente um impulso como seu defensor no

⁹³ Essa ausência ou cisão da unidade harmônica do homem com a natureza, é também desenvolvida por Schiller em seus poemas, em especial no poema de 1788 intitulado *Os Deuses da Grécia*, onde o elogio da Grécia vem acompanhado da dor da perda de seus deuses. Hegel por sua vez vê na alienação, compreendida aí como o aniquilamento do politeísmo grego, a condição mesma da revelação cristã. Cf. BARON, Jean-Luis Veillard, *O Negativo em Deus e a Dor Infinita no Pensamento de Hegel em Iena*. In: *Revista eletrônica estudos hegelianos*, Revista semestral da sociedade Hegel brasileira – SHB, n. 05, dezembro de 2006.

⁹⁴ *Ibidem*, Carta VI, p.41.

⁹⁵ *Ibidem*, Carta VII, p.43.

reino dos fenômenos; pois impulsos são as únicas forças motoras do mundo sensível. Se até agora ela não comprovou sua força vitoriosa, isso não se deve ao entendimento que não soube revelá-la, mas ao coração que a ela se fechou e ao impulso que por ela não agiu”⁹⁶.

Portanto, trata-se ainda de formar no homem um caráter que o aproxime tanto de sua esfera racional quanto de sua esfera sensível, um estado que conjugue simultaneamente a lei com a força. Esse estado, todavia, não pode ser encontrado nem no âmbito de nosso entendimento nem no de nossa moral, posto que ele mesmo é a condição do enobrecimento e da harmonia daqueles dois. Esse estado a que Schiller se refere é o estado estético, cujo fundamento é a própria beleza. Imune tanto às coerções do entendimento quanto às da moral, a beleza é, portanto, para Schiller, o elo regenerador capaz de recuperar o homem dos desvios da cultura e de si mesmo; ela é o medium capaz de reconciliar o homem com sua natureza interna e externa, o homem na idéia com o homem no tempo, a liberdade com o fenômeno.

2.2 O fundamento antropológico da beleza

A condição fragmentária tanto da sociedade quanto do homem, elaborada no item anterior, mostrou que o homem pode distanciar-se de si mesmo por duas vias opostas: selvageria ou barbárie. A tese de Schiller é a de que cabe à beleza, enquanto elo regenerador, recuperar o homem e, conseqüentemente, a sociedade, deste duplo desvio, reencaminhando-o a sua totalidade. Como, porém conciliar razão e sensibilidade sem cair nas aporias de uma ou outra? O que garante que a beleza não será, também ela, instrumento de erro e injustiça, selvageria e barbárie, se ela mesma é desinteressada frente às obrigações com a verdade ou com o dever? O que garante que ela não fracassará, se a própria história da humanidade, pelo menos desde o povo grego, não consegue demonstrar nem um único momento de harmonia entre beleza, conceito e liberdade?

Com efeito, impõe-se necessariamente à reflexão o fato de que a humanidade se encontre decaída em quase todas as épocas da história em que florescem as artes e reina o gosto, e de que não se possa apresentar um único exemplo, num mesmo povo, em que um alto grau e uma grande generalização da cultura estética tenham caminhado de mãos dadas com liberdade política e virtude civil.⁹⁷

Para dar resposta a essas possíveis argumentações a respeito de um papel negativo e prejudicial da beleza na formação do homem, Schiller formulará um conceito de beleza que

⁹⁶ Ibidem, Carta VII, p.49.

⁹⁷ Ibidem, Carta IX, p.59.

não se deixe extrair da mera empiria, mas que antes confirme e oriente nosso juízo em cada caso real, i.é, um conceito racional puro da beleza.

Enquanto conceito racional puro, a beleza deverá poder ser mostrada como uma condição necessária da humanidade, quer dizer, deverá ser deduzida da própria natureza humana, assim como o são a verdade, a justiça e a liberdade.

A formulação de um conceito racional puro de beleza, calcada na natureza humana, remeterá, pois, como justificativa de si mesma, à investigação do próprio conceito puro de humanidade. Trata-se, então, de estabelecer, segundo Schiller, as bases dessa antropologia transcendental, na qual se situa a beleza.

A investigação schilleriana da natureza humana culmina em dois conceitos limítrofes e indivisíveis: o conceito de pessoa, cujo fundamento é a liberdade, e o conceito de estado, cujo fundamento é o tempo. O homem é, para Schiller, uma natureza mista regulada por dois princípios: liberdade e temporalidade, posto que, se fosse unilateralmente pessoa, seria mera disposição, forma vazia, e se fosse unilateralmente devir, seria matéria cega. Portanto, para que o homem possa vir a ser o que ele é, ou seja, para que sua liberdade possa tornar-se fenômeno para si mesmo, ele deverá ser a articulação e o cumprimento desses dois princípios, dessa dupla tarefa: deverá tanto exteriorizar todo o seu interior quanto formar todo o exterior.

Daí nascem as duas tendências opostas no homem, as duas leis fundamentais da natureza sensível-racional. A primeira exige realidade absoluta; deve tornar mundo tudo o que é mera forma e trazer ao fenômeno todas as suas disposições. A segunda exige a formalidade absoluta: ele deve aniquilar em si mesmo tudo o que é apenas mundo e introduzir coerência em todas as suas modificações; em outras palavras: deve exteriorizar todo o seu interior e formar todo o exterior.⁹⁸

A dedução de uma dupla tarefa no homem, aponta para a existência de duas forças opostas que impulsionam a natureza humana, dois impulsos: um impulso sensível e um impulso formal. O impulso sensível é, segundo Schiller, aquele que se ocupa com a dimensão material (a vida, a mudança, a realidade, o conteúdo), quer dizer, é aquele que dá vida à existência humana, que torna possível a aparição da humanidade mas que simultaneamente afirma sua finitude e sua impossibilidade de perfeição: “Com ligas indestrutíveis, acorrenta ao mundo sensível o espírito que se empenha pelo mais alto, e faz voltar aos limites do presente a abstração que marcha livremente para o infinito”⁹⁹.

O impulso formal, por sua vez, é aquele que parte da dimensão racional do homem e empenha-se em pôr o homem em liberdade, harmonizando a matéria e afirmando a unidade

⁹⁸ Ibidem, Carta XI, P.65.

⁹⁹ Ibidem, Carta XII, p.68.

do Eu em toda sequência do tempo. Ele dita à existência necessidade e eternidade, verdade e justiça, e ao ditar tais leis, amplia e eleva o homem para além de suas limitações, para além do âmbito individual à condição de espécie. Durante esta operação, diz Schiller: “Não mais estamos no tempo [...], mas é o tempo que está em nós com toda a sua série infinita. Já não somos indivíduos, mas espécie”¹⁰⁰.

A princípio, esses dois impulsos podem parecer radicalmente contraditórios; entretanto, se assim o parecem, não o são em sua natureza. A aparência de contradição explícita, na verdade, a diferença de objetos próprios a cada impulso; e é preciso não confundir esses domínios, sob risco de condenarmos o homem ou a uma eterna cisão ou a uma eterna unidimensionalidade. Pois o que cada impulso exige em sua natureza, não visa resultar na separação ou na uniformidade do homem, mas em sua harmonia. Não se trata, portanto, nem de subordinar incondicionalmente o impulso sensível ao racional e nem o racional ao sensível, pois se assim o fosse, não haveria nem matéria, nem forma, não haveria natureza humana.

A subordinação tem de existir, mas reciprocamente: pois conquanto os limites jamais possam fundar o absoluto, conquanto a liberdade jamais possa depender do tempo, é igualmente certo que o absoluto não pode, por si só, jamais fundar os limites, que o estado no tempo não pode depender da liberdade. Ambos os princípios são, a um só tempo, coordenados e subordinados um ao outro, isto é, estão em ação recíproca: sem forma, não há matéria; sem matéria, não há forma.¹⁰¹

A aparente contradição, portanto, não pode ser originária da natureza humana, mas resultante de um desvio ou de um desnaturamento que confunde e desarmoniza essas esferas, gerando selvageria ou barbárie. Assim, conquanto não é originário, deve ser possível então, recuperar o homem desse antagonismo, mediante o cultivo de uma cultura que vise não a uniformidade ou unilateralidade mas a conjugação de ambos os impulsos, pois, para que o homem atinja sua plenitude, será necessário que o desenvolvimento de um impulso não mitle o outro, mas garanta a eficácia e o limite da ação de ambos reciprocamente.

O conceito de ação recíproca reside na conjugação harmônica entre os dois impulsos, ou seja, numa conjugação onde “a eficácia da cada um ao mesmo tempo funda e limita a do outro”¹⁰². No entanto, uma relação perfeitamente recíproca só pode se viabilizar como norteadora de nossas ações, como um *dever ser*. A relação de ação recíproca é, pois, meramente uma *Idéia da razão*, cujo alcance só pode se consumir enquanto uma tarefa infinita: “É a Idéia de sua humanidade, no sentido mais próprio da palavra, um infinito,

¹⁰⁰ Ibidem, Carta XII, p.69.

¹⁰¹ Ibidem, Carta XIII, nota da p. 71-72.

¹⁰² Ibidem, Carta XIV, p.77

portanto, do qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo”¹⁰³.

Somente em casos em que fosse dado ao homem experienciar simultaneamente esses dois impulsos, seria possível a ele intuir a plenitude de sua humanidade, “e o objeto que lhe proporcionasse essa intuição viria a ser um símbolo de sua *destinação realizada*”¹⁰⁴. Tomando, pois, tais casos como possíveis na experiência, afirma Schiller, da conjugação recíproca desses dois impulsos, poderíamos deduzir ainda um novo impulso.

O impulso sensível quer que haja modificação, que o tempo tenha conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido, que não haja modificação. O impulso em que os dois atuam juntos (seja-me permitido chamá-lo *impulso lúdico* até que justifique a denominação), este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo *no tempo*, a ligar o devir ao absoluto, a modificação à identidade. O impulso sensível quer ser determinado, quer receber o seu objeto; o impulso formal quer determinar, quer engendrar o seu objeto; o impulso lúdico, então, empenha-se em receber assim como teria engendrado e engendrar assim como o sentido almeja por receber.¹⁰⁵

O impulso lúdico, portanto, deve ser esse que, liberado tanto dos constrangimentos da razão quanto dos constrangimentos da sensibilidade, possibilita a ambos os impulsos, o sensível e o racional, atuarem simultaneamente.

Os objetos próprios a cada impulso devem ser, portanto, em Schiller, assim classificados: ao impulso sensível cabe a *vida*, ao impulso formal a *forma* e ao impulso lúdico a “*forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*.”¹⁰⁶. Da conjugação de forma e vida deve, portanto, brotar a beleza assim como deve brotar a humanidade. Como, porém é possível a gênese de ambos, não nos é dado saber. Sabemos, no entanto, por exigência da própria razão, que deve existir uma beleza, que deve haver uma forma viva, posto que deve haver uma humanidade. Seguindo então a análise dedutiva da beleza a partir da natureza humana, e tomando a beleza como a consumação estética da humanidade do homem, é possível afirmar que tal como a natureza humana, também a beleza não é nem mera vida nem mera forma, mas forma viva. Na beleza, forma e vida jogam livremente, pois regulam-se por uma peculiar necessidade que não constrange nem oprime mas, ao contrário, liberta. O jogo, chamando assim a essa experiência de não constrangimento físico ou moral, é, pois, no homem, aquele estado intermediário entre indivíduo e espécie, natureza e liberdade, vida e forma, capaz de viabilizar a passagem de um a outro, numa livre

¹⁰³ Ibidem, Carta XIV p.77.

¹⁰⁴ Ibidem, Carta XIV, p. 78.

¹⁰⁵ Ibidem, Carta XIV, p. 78.

¹⁰⁶ Ibidem, Carta XV, p. 81.

ação recíproca, pois não protege exclusivamente nenhuma das funções intelectuais ou morais da razão, mas favorece a todas, e não favorece a nenhuma isoladamente porque é condição de todas. O jogo, portanto, fundamenta a própria dimensão estética na antropologia, e vice-versa, pois “de todos os estados do homem, é o jogo e *somente* ele que o torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla [...] Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra e *somente é homem pleno quando joga*”¹⁰⁷.

O estado de jogo ou estado estético é, pois, para o homem, um estado de liberdade que se assemelha com a própria Idéia de sua humanidade, e que, portanto, impõe-se universal e necessariamente como uma tarefa da razão a ser cumprida.

2.3 Do estado estético ao Estado estético

Na análise empreendida no ítem anterior, vimos que é de ação recíproca dos impulsos sensível e racional, do estado de jogo, que surgem a beleza e a humanidade do homem. No nível da realidade, porém, esse estado aparecerá apenas como uma Idéia a ser alcançada. Diante disso, é possível pensar, segundo Schiller, dois modos de beleza: a beleza na Idéia, eternamente una e indivisível, e a beleza na experiência, eternamente dupla e oscilante.

A educação estética, enquanto quer formar o homem de acordo com a idéia do belo, deve ter por tarefa fazer das belezas a beleza. Entretanto, no exercício mesmo dessa práxis, são possíveis dois usos da beleza: o uso suavizante e o uso enérgico. A aparente contradição que se apresenta nesses usos da beleza será suprimida tão logo se distinga a dupla carência humana a que corresponde àquela dupla beleza.

Desçamos, então, com Schiller, “da região das Idéias para o palco da realidade”¹⁰⁸, e olhemos agora para o homem em meio ao uso contingente de sua liberdade.

Dois desvios opostos podem acometer o homem nesse estado de determinação: o desvio por falta de harmonia ou o por falta de energia. Conforme cada um desses desvios, encontramos o homem real ou num estado de tensão ou num estado de distensão. Pela beleza, afirma Schiller, é possível suprimir essas limitações opostas no homem, pois ela é capaz de refazer no homem tenso a harmonia e no distendido a energia, reconciliando-o com sua própria natureza.

O homem tenso é, pois, aquele homem coagido seja pelo sensível seja pelo conceito. Ao primeiro, homem natural, a beleza deverá suavizá-lo com uma “forma calma”,

¹⁰⁷ Ibidem, Carta XV, p. 83-84.

¹⁰⁸ Ibidem, Carta XVII, p. 91.

amenizando a vida selvagem e abrindo caminho para o pensamento; ao segundo, homem formal, ela deverá suavizá-lo com uma “imagem viva”, reconduzindo-o do conceito à intuição¹⁰⁹.

Se, pois, conforme a análise de Schiller, pela beleza o homem sensível é conduzido à forma e o homem espiritual reconduzido à matéria, “disso parece seguir que, entre matéria e forma, entre passividade e ação, deve existir um estado intermediário, ao qual a beleza nos transportaria”¹¹⁰. Sabemos, porém, pelos limites de nossa razão, que não nos é possível perscrutar a infinita distância que separa aqueles opostos. Chegamos aqui, diz-nos Schiller, ao ponto nevrálgico de toda investigação possível sobre a beleza, e da solução desse problema emerge o fio que nos conduzirá por todo o “labirinto da estética”¹¹¹ e do homem.

Esse ponto nevrálgico a que se refere Schiller diz respeito à investigação do caráter dialético da beleza, de cuja negligência, aliás, resultou, segundo Schiller, o fracasso de toda discussão sobre a beleza, empreendida até então. Vale dizer, porém, que a dialética schilleriana não se confunde com a hegeliana. Trata-se de uma dialética ainda baseada nos limites e princípios da filosofia kantiana, apesar de já implicar numa transformação daqueles princípios.

Segundo Schiller, mediante a investigação do caráter dialético da beleza, é possível distinguir no homem, dois estados distintos de determinabilidade passiva e ativa, e outros dois de determinação passiva e ativa. Schiller supõe, inicialmente, um estado de nosso espírito anterior a toda e qualquer determinação, um estado primordial onde nada ainda teria sido posto ou excluído; a esse estado de mera determinabilidade, o chama de “infinitude vazia”. Em seguida, supõe um segundo estado, no qual, daquela determinabilidade sem limites, ganharia forma, mediante a afetação de nossos sentidos, uma primeira determinação; a este estado o chama de estado de realidade e limitação. A passagem do primeiro estado ao segundo descreveria, segundo Schiller, o modo pelo qual chegamos à realidade: pela supressão de nossa livre determinabilidade infinita à determinação real e finita. Para que uma realidade surja para nós, entretanto, será preciso que em nós surja sobretudo a ação espontânea de uma “faculdade nova e autônoma”, sem o qual nada seria objetivável: o pensamento.

Assim, quando Schiller afirma que “o belo permite ao homem uma passagem da sensação ao pensamento”¹¹², não se infere daí que o belo preencha o abismo que separa

¹⁰⁹ Ibidem, Carta XVII, p.92-93.

¹¹⁰ Ibidem, Carta XVIII, p.95.

¹¹¹ Ibidem, Carta XVIII, p.95.

¹¹² Ibidem, Carta XIX, p.100.

sensação e pensamento; o abismo é infinito, e sem a interferência, em nós, do pensamento, seria absolutamente impossível que do individual e contingente surgisse algo de universal e necessário. A beleza, portanto, não preenche abismos nem ajuda a pensar, mas apenas proporciona às faculdades a liberdade para se exteriorizarem segundo suas próprias leis, e é apenas por isso que ela pode levar o homem “de uma existência limitada à absoluta”.¹¹³

De fato, como já foi dito, não é dado saber, como se originam em nós razão e sensibilidade, embora ambas nos pareçam reais pela experiência do pensar e do sentir. Sabemos, entretanto, que a história de nossa liberdade começa na mera vida para depois terminar na forma, i.é, sabemos que caminhamos das limitações à infinitude.

De início, portanto, diz-nos Schiller, no estado da mera vida, é a sensibilidade que se apodera do homem, posto que aí ele sequer tem o domínio de sua vontade. Para pensar, porém, o homem deverá passar a um segundo estado no qual a razão se apodere do domínio anterior, substituindo a necessidade física pela necessidade racional. Esta passagem, no entanto, não se dá imediatamente ou seja, é preciso antes suprimir aquela para que a outra apareça em seu lugar. Para que a determinação ativa (racional) substitua a passiva (natural), será preciso, então, que o homem experiencie momentaneamente um estado livre de toda determinação e percorra um estado de mera determinabilidade, algo parecido com aquele estado de infinitude vazia referido anteriormente. Deve, pois, haver no homem, segundo Schiller, um estado que não seja nem mera sensação nem mera razão e que possibilite a passagem de uma a outra; i.é, um estado que seja capaz de retroceder àquele estado de ausência de determinações, mas que o faça ligando-o, ao mesmo tempo e ativamente, ao máximo possível de conteúdo, de modo que ambos os estados de determinação física e racional possam ser a um só tempo, destruídos e conservados numa livre disposição. A este estado de determinabilidade real e ativa Schiller o chama de estado estético, ao qual corresponde uma forma específica de liberdade: a liberdade estética.

A “liberdade de determinação estética” ou estado estético é, portanto, para o homem, um estado de infinitude plena, pois somente pelo estético somos simultaneamente todos e nenhum, somos zero, ou seja, não tendemos isoladamente nem para as obrigações intelectuais, nem para as obrigações morais, mas somos apenas a livre disposição para nos tornarmos aquilo que quisermos ser; nesse sentido, o estado zero de determinação proporcionado pelo estético é também para nós um estado de máxima realidade, se levarmos em conta a soma de

¹¹³ Ibidem, Carta XIX, p.100.

forças que são aí liberadas. Com o estético, pois, a humanidade tem a possibilidade de recriar a si própria.

Não é, portanto, mera licença poética, mas também um acerto filosófico, chamarmos a beleza nossa segunda criadora. Pois embora apenas torne possível a humanidade, deixando à nossa vontade livre o quanto queremos realizá-la, a beleza tem em comum com nossa criadora original, a natureza, o fato de que não nos concede nada mais senão a capacidade para a humanidade, deixando o uso da mesma depender da determinação de nossa própria vontade.¹¹⁴

Somente o estético é, portanto, segundo Schiller, capaz de conduzir-nos ao ilimitado, pois somente ele é capaz de despertar na própria determinação física a liberdade do espírito mediante leis que não constroem nem oprimem, o que facilita a passagem ao dever e à verdade. Diante disso, nos diz Schiller, é lícito então afirmar que, para que o homem sensível venha a ser racional, é preciso que antes tenha se tornado estético, pois, embora o estético, em si mesmo, nada decida em relação ao uso intelectual ou moral de nossas faculdades, ainda assim ele é a condição necessária sem a qual não passamos de um estado a outro. É das tarefas mais importantes da cultura, pois, “submeter o homem à forma ainda em sua vida meramente física e torná-lo estético até onde possa alcançar o reino da beleza, pois o estado moral pode nascer apenas de estético, e nunca do físico”¹¹⁵.

Schiller distingue, pois, na história da liberdade humana três momentos que tanto o indivíduo quanto a espécie têm de percorrer enquanto sua destinação: o estado *físico*, o estado *estético*, e o estado *moral*”¹¹⁶.

No estado físico, o homem seria, segundo Schiller, um ser meramente receptivo, passivo; todas as coisas e inclusive ele próprio viveria sob a ordem da absoluta imediatidade do tempo. Neste estado, não haveria ainda sequer consciência de mundo porque tampouco haveria, para o homem, consciência de si; faltar-lhe-ia ainda aquilo que separa e unifica, faltar-lhe-ia a lei, a liberdade.

A contemplação é, para Schiller, a primeira relação de liberdade do homem com o mundo; nela o objeto é liberado daquela condição anterior de imediatidade e se diferencia como expressão da liberdade de um sujeito que é agora o seu próprio legislador: o homem. Antes, o homem era objeto do domínio da natureza; agora, na medida em que dá forma ao informe, é a própria natureza que se torna objeto diante do olhar reflexivo do homem. A beleza, enquanto obra da livre contemplação, remete, como tal, ao mundo das Idéias, à abstração; entretanto, sua proximidade tanto com o domínio da forma quanto com o da

¹¹⁴ Ibidem, Carta XXI, p.111.

¹¹⁵ Ibidem, Carta XXIII, p.117 e 119.

¹¹⁶ Ibidem, Carta XXIV, p.123.

matéria permitiria, ao mesmo tempo, refletir e sentir, como se ambos fossem simultânea e reciprocamente causa e efeito um do outro. “Na satisfação que experimentamos com a beleza, [...] a reflexão imbrica-se tão perfeitamente no sentimento que acreditamos sentir imediatamente a forma”¹¹⁷.

A beleza é, pois, para nós, simultaneamente objetiva e subjetiva, i.é, ela é tanto objeto de nossa reflexão, embora de uma reflexão sem conceito, quanto estado de nosso sujeito: “Ela é, portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é, ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação”.¹¹⁸

Uma vez, pois, estabelecido que é a beleza que possibilita, no homem sensível, as condições para o desenvolvimento da liberdade – é pela beleza que se vai à liberdade –, trata-se então de saber como ela deverá surgir no seio da humanidade.

Segundo Schiller, é no momento em que desperta para o sentido das coisas inúteis (a aparência, o enfeite, o jogo) que o homem começa a ampliar sua própria humanidade e a caminhar para a liberdade. De início, porém, essa liberdade é meramente exterior (autoconservação); depois, todavia, que a carência inicial é saciada, ela torna-se interior (autodeterminação). Pela aparência, portanto, o homem exerce seu domínio, libertando-se dos grilhões da realidade.

Não se deve, porém, ressaltar Schiller, temer pela realidade em nome da aparência, ou temer pelo conceito em nome da fantasia, pois, se fosse possível ao estado estético generalizar-se num Estado estético, isso deveria já implicar, simultaneamente, na existência de um homem e uma cultura efetivamente livres; tarefa esta, para Schiller, infinita.

É possível, todavia, encontrar ao menos indícios da realização estética desta tarefa infinita, já nas primeiras tentativas de embelezamento da existência humana. De início, segundo Schiller, ela chega ao homem pelo exterior, pelas vestimentas, utensílios, enfeites, tão logo, porém, aprimora-se o gosto, internaliza-se, no homem, segundo a forma de um imperativo estético, de uma lei: e “o salto desregrado da alegria torna-se dança, o gesto informe torna-se movimento gracioso e harmônico [...] e o desejo amplia-se e eleva-se a amor”¹¹⁹. Da mesma forma, pois, que busca conciliar no homem os impulsos sensível e formal, mediante a articulação de um terceiro impulso, lúdico, que simultaneamente liga e vincula a natureza mista do homem, também a nível coletivo, a beleza visa conciliar a intrincada oposição que acomete a sociedade. Dessa forma, ergue um terceiro reino, um terceiro Estado, de jogo e aparência, libertando o homem de toda coerção física e moral.

¹¹⁷ Ibidem, Carta XXV, p. 131.

¹¹⁸ Ibidem, Carta XXV, p.131.

¹¹⁹ Ibidem, Carta XXVII, p.143.

Se, portanto, no Estado dinâmico impera a força da natureza, e no Estado ético a submissão da vontade individual à geral, somente no Estado estético é possível realizar, segundo Schiller, a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo, pois somente neste Estado o singular é condição do universal e o universal é condição do singular.

No Estado estético, todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que têm os mesmos direitos que o mais nobre, e o entendimento, que submete violentamente a massa dócil a seus fins, tem aqui de pedir-lhe assentimento. No reino da aparência estética, portanto, realiza-se o Ideal da igualdade.¹²⁰

No reino estético, portanto, consuma-se o Ideal de nossa humanidade, pois somente neste (E)estado, mediante o domínio da beleza, é possível esperar, de uma experiência singular, o assentimento de todos os homens, como se cada singular entrasse em plena sintonia com o universal e vice-versa. Neste estado, diz-nos Schiller, em que o homem é como que recriado em sua própria natureza pela aparência estética, as dicotomias entre matéria e forma, indivíduo e espécie, natureza e liberdade... parecem entrar em comunhão recíproca e já não é mais a imagem fragmentada do homem que vislumbramos, mas a imagem plena da própria destinação humana refletida na imagem de uma natureza transformada e aperfeiçoada por nossas próprias mãos: a natureza emancipada pela forma do espírito e o espírito concretizado na vida da natureza, ambos tornados um pela forma viva da beleza.

Contudo, pergunta-se Schiller, existe tal Estado da bela aparência? E, se existe, onde e como encontrá-lo? Ao que ele mesmo responde de forma tão ideal quanto realista:

Como carência, ele existe em todas as almas de disposição refinada; quanto aos fatos, iremos encontrá-lo, assim como a pura igreja e a pura república, somente em alguns poucos círculos eleitos, onde não é a parva imitação de costumes alheios, mas a natureza bela e própria que governa o comportamento, onde o homem enfrenta as mais intrincadas situações com simplicidade audaz e inocência tranqüila, não necessitando ofender a liberdade alheia para afirmar a sua, nem desprezar a dignidade para mostrar graça.¹²¹

Trata-se, portanto em Schiller, de cultivar este estado de liberdade estética, que existe em nós e na realidade dos fatos, seja ainda na forma de uma disposição, seja na forma de um Ideal.

Assim, ao suscitar em nós o exercício pleno do gosto, Schiller convoca-nos ao cumprimento de um “novo” imperativo, simultaneamente “conservador e revolucionário”: o imperativo estético do jogo.

¹²⁰ Ibidem, Carta XXVII, p.141

¹²¹ Ibidem, Carta XXVII, p. 141-142.

O jogo é para Schiller, aquele estado de ausência de determinações e máxima realidade que experienciamos ao contemplarmos um objeto belo, e que suscita em nós, a ativação plena e recíproca de nossa razão e de nossa sensibilidade; é, portanto, para nós um estado de liberdade estética no qual vislumbramo-nos a um só tempo como atores e espectadores de nós mesmos.

Ao fundamentar a sua estética na antropologia e vice-versa – “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*”¹²² –, Schiller retoma a pergunta kantiana pelo homem, redimensionando-a em virtude de sua própria natureza. Desse modo não apenas amplia a concepção de humanidade – para além de prática e teórica ela deve ser estética –, como confere ao estético o estatuto de um princípio elementar, fundamento da formação e reconciliação da humanidade bem como da cultura como um todo.

O homem é, pois, nessa consideração, fundamentalmente uma “natureza mista” e pulsional, formada tanto por um impulso sensível quanto por um impulso racional, cuja tarefa deve ser a de desenvolver ao máximo todas as suas capacidades. Esse desenvolvimento das capacidades sensíveis e racionais do homem, no entanto, deve ocorrer, para Schiller, de forma que a plena realização de uma não resulte na mutilação da outra, senão formamos um homem uniforme, mas não um homem harmônico.

Portanto, mais que sublime, ou antes, para que o homem não tenha de tornar-se sublime (uma clara crítica ao barbarismo da moral kantiana), ele deve, segundo Schiller, tornar-se belo ou nobre, pois, embora o homem sublime cumpra categoricamente o imperativo moral, ele o faz unicamente pela subordinação incondicional do empírico pelo racional, reafirmando, apesar e mesmo por causa da vitória de sua razão, a “permanência” de seu próprio fracasso, de sua cisão.

Para que o homem possa reconciliar-se consigo mesmo, i.é, para que a sua liberdade possa exercer-se plena e harmoniosamente em concordância com sua natureza (interna e externa), será, pois, preciso ainda que ele cultive em si mesmo um estado que busque não meramente ultrapassar a natureza pela opressão da mesma, mas que vise ir para além dela, através dela, honrando-a e dignificando-a como uma expressão autônoma do próprio espírito.

A esse estado de emancipação sensível e racional, Schiller o chama estético, e é à formação desse homem, e conseqüentemente dessa cultura, que visa a educação estética do homem.

¹²² Ibidem, Carta XV, p.84.

Onde quer que o encontremos, este tratamento espirituoso e livre da realidade comum é o sinal de uma alma *nobre*. Deve ser dita nobre a mente que tenha o dom de tornar infinitos, pelo modo de tratamento, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa. É nobre toda forma que imprime o selo da autonomia àquilo que, por natureza, apenas *serve* (é mero meio). Um espírito nobre não basta com ser livre; precisa pôr em liberdade todo o mais à sua volta, mesmo o inerte. Beleza, entretanto, é a única expressão possível da liberdade no fenômeno.¹²³

Não resta dúvida que a obra de Schiller seria elogiada por Hegel com entusiasmo – e ele de fato o faz já numa carta a Schelling de 1795, logo após a leitura das *Cartas sobre educação estética*, e ao longo de toda construção de sua filosofia, especialmente em suas *Lições sobre Estética* – pois Schiller não apenas ousou romper com a subjetividade e a abstração kantianas, mediante a busca de um fundamento objetivo para o belo, tal como exposto em *Kallias*, criando assim as condições para a constituição de uma ciência do belo; como propôs realizar, política, histórica e filosoficamente, através do projeto de uma educação estética, a conciliação entre o ideal e o real no homem e no mundo, aproximando-se, assim, de modo mais concreto, daquilo que para Hegel representaria o fim e a superação de toda crítica: o idealismo absoluto. No âmbito propriamente artístico, porém, esta busca de conciliação entre o ideal e o real, será principalmente desenvolvida por Schiller em seu ensaio intitulado *Poesia Ingênua e Sentimental* (1800). Neste – que, considerado no contexto biográfico do autor, marca a sua passagem de volta à dramaturgia, depois de sua quase “irrecuperável” estadia no campo filosófico –, o belo reaparecerá em toda sua vertente estético-especulativa, e será investigado dialeticamente através da relação histórico-conceitual entre o modo de proceder ingênuo e sentimental na poesia e na cultura .

¹²³ Ibidem, Carta XXIII, nota da p.120.

3 A POESIA EM SCHILLER

Originalmente escrito e publicado na forma de três artigos separados na revista *Die Horen*, entre 1795 e 1796, cujos títulos eram: *Do ingênuo* (número 11, 1795), *Os Poetas Sentimentais* (número 12, 1795) e *Conclusão do Ensaio sobre os Poetas Ingênuos e sentimentais, com algumas observações Concernentes a uma Diferença Característica entre os Homens*, o ensaio sobre *Poesia Ingênuo e Sentimental* foi reunido por Schiller na edição de seus *Escritos Menores*, em 1800, e publicado definitivamente sob este título. Embora não escrito com a intenção sistemática de uma obra, tal como na versão publicada das *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795), o ensaio sobre *Poesia Ingênuo e Sentimental* pode ser compreendido como uma retomada criticamente ativa do imperativo estético, presente nas cartas, aplicado agora no modo de proceder poético ao longo do desenvolvimento das artes e da cultura como um todo.

Assim, se ao final da exposição das cartas sobre *A Educação Estética*, Schiller conclui de forma quase utópica ou paradoxal acerca da realização e da existência de um E(e)stado estético em nós e no mundo, tal como mostramos no capítulo anterior, em *Poesia Ingênuo e Sentimental* ele buscará investigar, através da própria formação da poesia na cultura, as condições de possibilidade para que o Ideal da humanidade venha se cumprir no mundo¹²⁴. Para tal, sua reflexão incidirá sobre a relação entre dois momentos fundamentais da natureza do fazer poético: o ingênuo e o sentimental que, de certa forma, correspondem a dois momentos igualmente fundamentais da cultura e da filosofia, quais sejam: o realismo e o idealismo. Vejamos então, de que forma esses momentos aparecerão ao longo da investigação histórico-conceitual da poesia em Schiller, e como será possível a ele deduzir ou apontar uma efetivação do ideal da liberdade na e através da arte poética.

3.1 Do ingênuo ao sentimental

“Há momentos na nossa vida em que consagramos uma espécie de amor e de comovente respeito à natureza”¹²⁵. Dessa forma, Schiller inicia seu ensaio sobre *Poesia Ingênuo e Sentimental*, buscando compreender a origem do estado de amor à natureza em nós.

¹²⁴ Cf. a apresentação, tradução e notas de Márcio Suzuki, in Schiller, F. *Poesia Ingênuo e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 43.

Esses estados correspondem, para ele, por exemplo, ao caminhar ao ar livre, à contemplação de paisagens, de plantas, minerais, animais, costumes da gente do campo, das crianças..., de monumentos antigos, etc. Nesses casos, contudo, diferentemente dos demais, a comoção que experienciamos, não parece estar atrelada para nós, nem em um comprazimento pelos sentidos, nem em uma satisfação do entendimento ou do gosto, mas apenas na simples e pura visão da natureza pela própria natureza mesma, i.é, da natureza *porque é natureza*. Mas, pergunta-se Schiller, como, de onde vem e porque se evidencia para nós uma tal constatação? “O que teriam por si mesmos de tão apazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor?”¹²⁶. Ao que ele mesmo responde:

Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranqüilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos. São o que nós fomos; são o que *devemos vir a ser* de novo. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude no Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção.¹²⁷

Nesta bela passagem, Schiller expressa não apenas aquilo que seria o passado da humanidade mas também o seu destino e tarefa. Para ele não apenas fomos natureza como devemos voltar a sê-lo, porém, agora, através da cultura, i.é, pelo caminho da razão e da liberdade. A cultura, portanto, segundo Schiller, não deve negar a natureza, mas ao contrário deve poder retornar a ela, contudo, certamente não segundo a mera natureza. Mas então, de que natureza se trata?

A natureza a qual Schiller se refere é, na verdade, a Idéia que conservamos da natureza, ou, dito de outro modo, ela é não a infância propriamente dita ou real, mas antes a expressão da Idéia de nossa própria infância perdida, e que foi conservada em nós como uma espécie de memória arquetípica, primitiva ou primeira, daquilo que um dia fomos, segundo nossa Idéia de origem. Comovemo-nos com tais estados, porque nos reconhecemos e somos impelidos a recuperar o que há, para nós, de absoluto e perfeito nos mesmos. Tal reconhecimento, no entanto, é decorrente não da natureza enquanto tal mas sim de nossas representações, porque vem a nós reflexivamente, ou especulativamente, como um Ideal, apenas sentido em decorrência da cisão e da necessária conciliação que se impõe a cumprir. Contemplamos, nostalgicamente, neles, a espontaneidade natural ou ingênua de que necessitamos para a completude de nosso caráter, mas observamos ao mesmo tempo em nós,

¹²⁶ Idem, ibidem, p 44.

¹²⁷ Idem, ibidem, p44.

na liberdade de nossa consciência bem como no gosto sentimental de nossa época, a intencionalidade racional, e o acabamento intelectual que lhes falta. E assim, diz Schiller, buscamos compreender, não sem um duplo constrangimento, de início de modo pedante e superior frente ao ingênuo, e em seguida de forma humilde e respeitosa, como de uma ação infantil, surge a mais pura integridade e infinitude.

Presisamente dessa contradição entre o juízo da razão e o do entendimento provém o fenômeno todo próprio do sentimento misto que o ingênuo na maneira de pensar desperta em nós. Ele liga a simplicidade infantil à pueril; por meio desta última, desnuda-se ao entendimento e provoca aquele sorriso mediante o qual damos a conhecer nossa superioridade (teórica). No entanto, esse triunfo do entendimento desaparece e o escárnio daquilo que é simplório se converte na admiração da singeleza, tão logo temos motivo para crer que a simplicidade pueril é ao mesmo tempo uma simplicidade infantil, que, portanto, não é nem ignorância nem incapacidade a fonte daquilo que, por grandeza interior, desdenhou o auxílio da arte, mas uma força (prática) mais elevada, um coração cheio de inocência e verdade. Sentimo-nos constrangidos a respeitar o objeto que antes nos fez sorrir e, lançando ao mesmo tempo um olhar em nós mesmos, a nos lastimar por não lhe sermos semelhantes.¹²⁸

Ambos os momentos, contudo, só se mostram dignos de interesse para mentes receptivas a Idéias, já que tal apreensão é fundada, para nós, numa Idéia, da natureza e da liberdade. Desse modo, surge para nós um fenômeno no qual convergem juízos e sentimentos diferenciados, tais como: escárnio jovial, veneração e melancolia. Pois, “no ingênuo se exige que a natureza alcance a vitória sobre a arte”¹²⁹, o que ocorre ou à revelia e contra a vontade ou com plena consciência da pessoa. No primeiro caso, diz Schiller, trata-se do ingênuo que surge da surpresa, e que, portanto, diverte; o segundo, concerne ao ingênuo intencional, que comove. No caso da surpresa, ela só aparece para nós, por exemplo, nas crianças, enquanto não nos lembramos de sua limitação para a arte; mas o caso da ingenuidade infantil deve ser tomado no sentido de uma analogia, e não como infância real, pois o ingênuo da surpresa só ocorre onde já não é mais esperado, i.é, onde a natureza já é não mais pura e inocente. Ela ocorre pois, como um espécie de lapso, e uma pessoa que caia em si diante de um tal lapso, ficará assustada consigo mesma, e será inclusive motivo de escárnio ou zombaria. Já a intenção ingênua, diferentemente da primeira, não diverte, mas comove, moralmente, pela honra quase bucólica que revela no agir. Ambos os casos, porém, da surpresa ou da intenção, têm por imperativo a orientação pela natureza, e não pela arte, pelo entendimento ou pela vontade. Por causa disso, diz Schiller, o gênio é por vezes objeto de desentendimento, incompreensão, mas também veneração e melancolia, pois “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio”¹³⁰. Ignorando as regras, e orientado apenas por sua própria natureza

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 46.

¹²⁹ Idem, ibidem, p.47.

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 51.

e instinto, o gênio é, pois, aquele capaz de fazer de um caso particular um exemplo da lei uniuversal. Nele e, a partir dele, nada é artificial ou temeroso, duro ou prolixo, mas ao contrário, tudo é firme e determinado e, não obstante livre e “cheio de espírito no estilo”¹³¹.

O ingênuo ou o gênio é, portanto, para Schiller, aquele que é capaz de imprimir na natureza o seu próprio selo, sem contudo necessitar ir para além ou aquém dela, porque não está além ou aquém da natureza, mas é ou age apenas como se fosse a própria. Nele, tudo se desenvolve com simplicidade e desenvoltura, como se dispusesse ou compartilhasse de um poder gerador similar ou idêntico ao da natureza. Esse caráter está presente no gênio não em uma ou outra forma de ação isolada, mas apenas em todas as formas, e é reconhecidamente comprovado, segundo Schiller, por exemplo, no que ficou conservado da antiguidade para nós a respeito de Sófocles, Arquimedes, Hipócrates, ou ainda na modernidade, naquilo que se tem documentado sobre Dante, Tasso, Rafael, Shakespeare, etc.... Em ambos, o espírito não se contrapõe à natureza mas forma um com ela. Contudo, diz Schiller, é preciso não se deixar levar pela melancolia, ou pela preguiça nostálgica proveniente da falsa idéia de que o ingênuo é o próprio homem natural, ou que devemos desprezar a razão e a cultura para voltar ao mero estado de natureza; pois o ingênuo deve ser para nós, não um exemplo de anarquia ou inércia, mas um impulso para o Ideal, uma esperança ativa no nosso porvir.

Aquela natureza que invejas no irracional não é digna de nenhum respeito nem de nenhuma nostalgia. Ela permanece permanece atrás de ti, tem de permanecer eternamente atrás de ti. Sem o amparo da escada que te sustentava, já não te resta nenhuma escolha senão agarrar, com consciência e vontade livres, a lei, ou cair, irremediavelmente, num abismo sem fundo.[...] Mas se estás consolado da perda da *felicidade* da natureza, deixa que a *perfeição* desta sirva de modelo para teu coração. Se ao buscá-la saís fora de teu círculo artificial, se ela está diante de ti em sua grande quietude, em sua beleza ingênua, em sua inocência e simplicidade infantis – detém-te perante esse quadro, cultiva esse sentimento, ele é digno de tua mais esplêndida humanidade. Deixa de pensar em querer *estar no lugar dela*, mas toma-a em ti e empenha-te em esposar seu privilégio infinito com tua própria prerrogativa infinita, e em gerar, de ambos, o divino. Que ela te envolva como um amável *idílio*, no qual sempre te reencontres das confusões da arte, e junto ao qual reúnas coragem e renovada confiança para o percurso, ascendendo de novo em teu coração a chama do *Ideal*, que tão facilmente se apaga sob as tormentas da vida.¹³²

Dessa forma, Schiller nos convida pelo ingênuo, não ao retorno abstrato da imediação entre espírito e natureza, mas à especulação crítica acerca das origens bem como da história transcendental de nossa própria natureza e cultura. Quando recorda pois a bela natureza que envolvia os gregos antigos, não lamenta pela “*Idade de Ouro*” perdida, mas busca antes compreender, em nós mesmos, em nossa própria formação, e em nossas produções, aquilo de elementar que nos possibilita aproximar e nos diferenciar dos gregos. Aqui, a tese da

¹³¹ Idem, ibidem, p.52.

¹³² Idem, ibidem, p.54.

fundamentação estética do homem, explicitada implicitamente nas cartas *Sobre Educação Estética*, na parte destinada a sua investigação da antropologia transcendental, retorna com toda a sua força. Pois é no elemento estético que reside, para Schiller, a possibilidade de retorno a um tal estado, e em verdade, a única possibilidade efetivamente livre, capaz de sustentar não apenas a força do idealismo, mas de reconciliá-lo com o realismo, como veremos mais à frente.

O sentimento que nos apegamos à natureza é segundo Schiller, aparentado com nossa infância, porque esta representa para nós, em nossa fantasia, em nossa memória transcendental, o único indício intacto da permanência da espécie em nós, i.é, da nossa própria natureza. Não é, pois, de espantar, diz Schiller, “que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância”¹³³, pois rememora em nós aquele sentimento de amor e união com nossa primeira genitora. Esse sentimento, no entanto, para nós modernos, é bem diferente do próprio aos antigos. “Eles sentiam naturalmente; nós sentimos o natural”¹³⁴. Neles a natureza era vivida como experiência e como sujeito, em nós ela é vivida como Idéia e como objeto. Mas, diz Schiller, o sentimento do ingênuo não é um privilégio particular apenas de nós modernos, já nos antigos é possível datá-lo pelo “início da corrupção moral e estética”¹³⁵. Ele toma, por exemplo, no caso dos poetas, Eurípedes, em relação a Ésquilo, ou Horácio, quando exalta a tranqüila felecidade em sua Tíbure, e chega a defini-lo como o primeiro poeta sentimental. Nestes, diz Schiller, percebe-se já os traços desse sentimento ideal e objetivo, seja pela forma como relatam enquanto testemunhas a abundância de outrora, seja pelo modo como lamentam como vingadores, a perda da felicidade. Em ambos, contudo, revela-se a condição de “guardiães da natureza”. Nas palavras de Schiller:

Já por seu conceito os poetas são em toda parte os guardiães da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentados em si mesmos a influência de formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-la, surgirão como testemunhas ou vingadores da natureza. Serão natureza ou buscarão a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas, mediante as quais se esgota e mede todo o domínio da poesia. Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes.¹³⁶

Assim, diz Schiller, “o poeta ou é natureza ou a *buscará*”¹³⁷. No primeiro a harmonia entre ser e pensar ocorre *realmente*, porque é uno na realidade, no segundo ocorre *idealmente*,

¹³³ Idem, ibidem, p.55.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 56.

¹³⁵ Idem, ibidem, p.57.

¹³⁶ Idem, ibidem, p. 57.

¹³⁷ Idem, ibidem, p. 60.

porque deve vir a ser. Desse modo, real ou idealmente, o conceito de poesia não é senão “*dar à humanidade a sua expressão mais completa possível*”. No realista, onde a ação humana é simultânea com suas forças, e onde a natureza se exprime plenamente na realidade, o que constitui o exercício do poeta é a imitação mais perfeita do real; já no idealista, i.é, no homem corrompido pela cultura, no qual o agir em harmonia com a natureza é apenas uma Idéia, “*o que tem de constituir o poeta é a elevação da realidade ao Ideal ou, o que dá no mesmo, é a exposição da Ideal*”¹³⁸. Se, pois, a natureza une consigo o homem, e a arte o cinde da natureza, pelo Ideal a humanidade retorna à unidade. Mas como o Ideal é uma tarefa infinita, o homem cultivado não pode ser perfeito em sua espécie como o é o natural. Contudo, se comparados quanto ao seu material, fica certo que o primeiro só realiza sua tarefa porque tem diante de si uma grandeza finita, ao passo que o segundo tem para si uma grandeza infinita, posto que deve progredir sempre. Porém, como um tem de se converter no outro, não cabe perguntar qual tem a vantagem em relação à meta suprema. O mesmo, diz Schiller, deve ser tomado para a reflexão sobre as formas da poesia. O poeta antigo “vence” o moderno, certamente, pela simplicidade de exposição, contudo o moderno o “supera” pela consciência da dimensão infinita do espírito. Eis o que ocorre, pois, com o poeta sentimental ou moderno: ele reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam. Vejamos então, como o poeta sentimental apreende e constrói seu objeto, e como se relaciona real e idealisticamente com a natureza e com a arte.

3.2 Do sentimental ao Ideal da bela humanidade

O poeta sentimental é definido por Schiller como aquele que reflete sobre as impressões que os objetos causam, e que tem em tal reflexão, o fundamento, para ele, da própria comoção a que ele é transportado e a qual nos transporta. Seu objeto, pois, não é meramente dado pela realidade, mas ao contrário, é sempre referido a uma Idéia. Por causa disso, ele tem sempre de lidar com uma dupla fonte de sensações e representações, com a realidade e com a Idéia. Dessa forma, ele tende sempre ou bem para um lado da representação ou da sensação, da Idéia ou da experiência sensível, ou bem para outro, ou ainda para busca de uma unidade entre ambos. Ao que sua expressão poderá então ser: *satírica*, se toma como objeto o afastamento em relação à natureza e a contradição da realidade com o Ideal, o que pode se dar, segundo Schiller, de modo punitivo ou sublime, ou burlesco ou belo; *elegíaca*,

¹³⁸ Idem, ibidem, p.61.

se opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, o que pode se dar ou pela tristeza ou pela alegria, como alternância entre o conflito e a harmonia, o repouso e o movimento; *idílica*, quando visa a harmonia do Ideal bem como da realidade com a vida interior.

A poesia sentimental distingue-se, pois, da ingênua por referir a Idéias o estado real em que esta última permanece e por aplicar Idéias à realidade. Por isso, como já se observou acima, sempre tem de lidar simultaneamente com dois objetos conflitantes, ou seja, com o Ideal e com a experiência, entre as quais não podem ser pensadas nem mais nem menos que as três relações seguintes. Ou é a *contradição* ou a *concordância* do estado real com o Ideal que acima de tudo ocupa a mente; ou esta se encontra dividida entre ambos. No primeiro caso, satisfaz-se pela força do conflito interno, *pelo movimento enérgico*; no segundo, pela harmonia da vida interior, *pelo repouso enérgico*; no terceiro, o conflito *alterna* com a harmonia, o repouso com o movimento. Esses três estados da sensibilidade dão nascimento a três espécies de poesia, às quais as denominações utilizadas de *sátira*, *idílico* e *elegia* são perfeitamente correspondentes, tão logo se lembre apenas da disposição para a qual transportam a mente as espécies de poema encontradas sob esses nomes, abstraindo-se os meios pelos quais a produzam.¹³⁹

Estes estados de contradição, alternância e harmonia, lembram, em muito a situação dramática da natureza mista do homem e sua busca de conciliação, tal como investigado por Schiller nas suas *Cartas Sobre Educação Estética do Homem*. Contudo, é preciso não confundir ou generalizar imediatamente a forma idílica com o conceito de belo verdadeiro. Decerto, mostra Schiller, há uma estreita relação entre ambos, mas não é qualquer forma do *idílio* que possibilitará atingir a conciliação ou a meta da poesia, bem como da humanidade. Schiller faz uma importante ressalva a esse respeito mostrando o que deve ser o idílio ideal aplicado à realidade como Ideal da beleza. Para ele, o verdadeiro idílio deve conduzir-nos não para trás, para nossa infância perdida, para o sono dos nostálgicos, mas para frente, i.é, para nossa maioridade, “a fim de nos dar a sentir uma harmonia mais elevada, que recompensa o combate do vencedor”¹⁴⁰. A expressão idílica deve aparecer para nós, como um repouso não da preguiça, mas da completude, como “um repouso que provém do equilíbrio, não da paralisação das forças, que provém da profusão, não do vazio, e que é acompanhado pelo sentimento de uma capacidade infinita”¹⁴¹. Deve surgir, portanto, não como início, mas como meta ou fim, i.é, como uma resolução dialética Ideal das demais formas de expressão da poesia. Nesse sentido, o que é meta para a forma idílica, é também meta para a poesia como um todo. No caminho em direção a meta, ela deverá, pois, percorrer três momentos: o da natureza, o da arte e por fim, o do ideal. Na primeira forma, na natureza, a poesia encontra-se ainda como uma disposição apenas ingênua ou natural; na segunda, pela arte, suprime a natureza pelo entendimento; e na terceira, no Ideal, ultrapassa a si mesma como o retorno da

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 83, nota (*).

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.87.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p.88.

arte à natureza. Em ambos os momentos da poesia, contudo, faz-se meta, dar expressão plena à natureza humana.

No poeta ingênuo, pois, a natureza concedeu o favor de atuar como unidade não dividida, e no sentimental emprestou o poder de elevar-se da mesma, suprimindo-a em direção a uma unidade infinita e eterna. O primeiro excede o segundo pela realidade que dispõe naturalmente; o segundo, por sua vez, supera o primeiro pela capacidade que tem de dar ao objeto uma dimensão maior que o da limitada natureza. Um e outro pecam, porém, ou por falta ou por excesso; pois o primeiro, logo vê-se limitado a uma esfera aquém do conteúdo que o pensamento pode alcançar, e o segundo, apesar de toda infinitude a qual é impelido, vê-se de certo modo restrito a mergulhar contemplativamente apenas em si próprio, já que nada de subsistente da realidade pode preenchê-lo. E, desse modo, ingênuos e sentimentais encontram-se, novamente limitados, ultrapassados ou esvaziados, ou pela oposição ou apenas por si mesmos.

O gênio ingênuo deixa, pois, a *natureza* imperar irrestritamente em si, e uma vez que a natureza é sempre dependente e necessitada em suas manifestações temporais isoladas, o sentimento ingênuo nem sempre permanecerá suficientemente *exaltado* para poder resistir às determinações contingentes do momento. O gênio sentimental, ao contrário, deixa a realidade para ascender a Idéias e dominar sua matéria com livre espontaneidade; no entanto, visto que a razão, segundo sua lei, sempre se empenha pelo incondicionado, o gênio sentimental nem sempre permanecerá suficientemente *sóbrio* para manter-se de maneira constante e uniforme no interior das condições que o conceito de uma natureza humana implica, e às quais a razão tem de permanecer ligada, mesmo em seu mais livre atuar. [...] Por isso, se às vezes se sente a falta do *espírito* nas criações do gênio ingênuo, também amiúde em vão se pergunta pelo *objeto* nos frutos do gênio sentimental. Ambos, pois, embora de modo inteiramente oposto, cairão no *vazio*; porque ambos, um objeto sem espírito e um jogo do espírito sem objeto, nada são no juízo estético.¹⁴²

Desse modo, tem-se então que admitir que isoladamente, nem o caráter ingênuo e nem o caráter sentimental são capazes de cumprir o Ideal da poesia, mas que um tal Ideal só poderá surgir, da *íntima união de ambos*. Antes, porém, de chegar a união, diz Schiller, será necessário investigar a fonte última da oposição entre ambos os caracteres, o que só se torna possível, separando do caráter ingênuo bem como do sentimental aquilo que ambos têm de poético. A abstração do caráter poético desvela, pois, duas posições, que em verdade são tão antigas quanto o início da cultura, e que, diz Schiller, dificilmente serão suprimidas antes de seu fim. Trata-se aí, de “nada mais” que a oposição entre realismo e idealismo. O primeiro, o realismo, é referido ao caráter dos ingênuos, seja pela proximidade metódica do espírito de observação e testemunho dos sentidos no plano teórico, seja pela submissão resignada à necessidade da natureza no plano prático. O segundo, o idealismo, é referido, por sua vez, ao caráter sentimental, seja pelo espírito de especulação fundado no incondicionado, no plano

¹⁴² Idem, *ibidem*, p.95.

teórico, seja pelo rigorismo moral também voltado inteiramente para o incondicionado, no plano prático. Prosseguindo então, sua análise acerca da oposição bem como da possibilidade de se estabelecer uma união íntima entre ambas as classes, realista e idealista, Schiller traça uma analogia dessa relação com a relação encontrada entre os efeitos da natureza e as ações da razão.

Da natureza, diz ele, visto que mostra-se infinita em seu todo, mas dependente e precária em sua particularidade, deduz a seguinte máxima: “nada é livre na natureza, ainda que também nada seja arbitrário”. O realista mostra-se, para Schiller, similar à natureza, tanto em seu saber quanto em seu agir; pois, sabe e atua apenas de modo condicionado, e como não pode apreender o todo, visto que não pode conceber a totalidade da experiência da natureza, constrói seus conhecimentos apenas pela repetição dos casos isolados. Quando, contudo, algo acontece de novo, tem de voltar necessariamente ao início de seu raciocínio padece, portanto, pela falta de universalidade de seus conhecimentos. No âmbito prático, padece da mesma limitação: determina suas ações por causas ou fins externos em cada caso, e só “com instinto feliz sabe, porém, separar de ambos tudo o que é momentâneo e contingente”¹⁴³. Com esse método, age de maneira coerente em toda a sua vida, porém, sob a orientação de tal método, não lhe é dada a pretensão à pura lei em nenhum caso particular.

No idealista, ocorre algo talmente diverso, pois tudo para ele acontece apenas em função de si mesmo, como um absoluto, já que a natureza enquanto tal mostra-se ainda contingente e precária. Em cada conceito, busca apenas verdades que nada pressupõem, e só se satisfaz remetendo todo saber condicionado ao incondicionado. Desse modo, age com plena competência e rigor. Porém, pode chegar a verdades absolutas sem avançar em conhecimentos particulares da vida empírica. Assim, pode chegar a níveis altíssimos de especulação filosófica e ao mesmo tempo ignorar aquilo que lhe é mais próximo e particular. No caso prático, buscará cumprir apenas a lei em seu sentido puro e absoluto; isso por vezes lhe impossibilitará de ver um caso limitado de aplicação. Em consequência disso, diz Schiller, será preciso em muitos momentos, fazer justiça ao realista, dada a sua coerência com o âmbito comum da vida, o que suscitará alguma oposição ou embate entre ambos. Pois, o realista perguntará *para que algo é bom*, ao passo que o idealista perguntará *se esse algo é bom*. O realista buscará o *bem estar*; o idealista visará a *liberdade*. Ao realista bastará o *reino da necessidade*, ou da posse material; o idealista exigirá o *reino do absoluto*. “Aquele se revela um filantropo, mesmo sem ter um conceito muito elevado dos homens e da humanidade; este

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p.103.

pensa algo tão grande sobre a humanidade que, como isso, corre o risco de desprezar os homens”¹⁴⁴.

O realista jamais teria, por si só, ampliado o círculo da humanidade para além dos limites do mundo sensível, jamais teria feiro o espírito humano conhecer sua grandeza autônoma e sua liberdade; para ele, todo absoluto na humanidade é apenas uma bela quimera e a crença em tal coisa, algo não muito melhor do que o fanatismo, porque jamias observa o homem em sua pura capacidade, mas apenas num atuar determinado e, por isso mesmo, limitado. Mas tampouco o idealista teria, por si só, cultivado as forças sensíveis e desenvolvido o homem enquanto ser natural, que é, no entanto, uma parte igualmente essencial de sua destinação e condição de todo enobrecimento moral. O empenho do idealista vai demasiadamente além da vida sensível e do presente; quer semear e plantar apenas para o todo, para a eternidade, e nisso se esquece de que o todo é apenas o círculo concluído daquilo que é individual, de que a eternidade é apenas a soma de instantes. O mundo, tal como o realista gostaria de formá-lo e realmente o forma à sua volta, é uma jardim bem cuidado onde tudo é útil, tudo tem seu lugar e aquilo que não dá frutos é eliminado; nas mãos do idealista, o mundo é uma natureza menos útil, mas realizada num caráter mais amplo. Àquele não ocorre que o homem possa existir para algo que não seja o viver bem e contente, e que só pode lançar raízes para impelir seu tronco para o alto. Este não considera que, antes de qualquer coisa, deve viver bem para pensar de maneira uniformemente boa e nobre, e que o tronco está perdido se faltam as raízes.¹⁴⁵

Diante disso, deduz-se que por mais que o ideal da natureza humana possa dividir-se entre ambos os sistemas, idealista e realista, não é alcançado ou efetivado em nenhum dos dois. Isso porque em ambos persevera ainda a inconseqüência e a unilateralidade diante do outro. Ao idealista, portanto, é preciso que saia necessariamente da clausura inalcançável de seu sistema, caso queira efetivamente que suas Idéias tenham determinação real no mundo, uma vez que toda a existência está submetida às condições temporais e empíricas da natureza. Por outro lado, ao realista é necessário mostrar, por sua própria capacidade reflexiva, que aquilo que ele julga ser imposto a ele pela natureza, é antes posto por si próprio na sua Idéia da necessidade natural. É preciso fazê-lo ver, com os olhos de sua consciência, que sem admitir, e sem perceber, ele mesmo já vai além da natureza, pois não age cegamente, mas antes afirma sua própria autonomia por meio de sua conduta coerente de vida. Assim, visto que em sua unilateralidade, não se alcança o Ideal da humanidade, apenas através de união de ambos os sistemas, será possível chegar a efetivação de um tal Ideal na vida dos homens. E ao cumprimento desse Ideal, que em seu fundamento absoluto é estético, visto que só “a beleza é o produto da consonância entre o espírito e os sentidos”¹⁴⁶, deve corresponder para Schiller, nem o mero idealismo nem o mero realismo, mas a união real e ativa de ambos: um ideal-realismo estético.

¹⁴⁴ Idem, ibidem, p.107.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 107.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 98.

Para prevenir qualquer mal-entendido, observo que nessa divisão de modo algum se visa ensejar um escolha entre ambos, conseqüentemente o favorecimento de um por exclusão do outro. O que combato é justamente essa *exclusão* encontrada na experiência, e o resultado das presentes observações será a prova de que se pode satisfazer o conceito racional da humanidade apenas mediante a *inclusão* perfeitamente igual de ambos. De resto, tomo a ambos em seu sentido mais digno e em toda a *plenitude* de seu conceito, que pode subsistir apenas em sua pureza e conservando a diferença específica entre eles. Também se mostrará que um alto grau de verdade humana condiz com ambos, e que em suas discrepâncias certamente acarretam uma modificação no caso isolado, não no todo, segundo a forma, não segundo o conteúdo.¹⁴⁷

A partir desse momento, torna-se não apenas possível mas mesmo necessária a importância e a relevância efetiva dos escritos estético-filosóficos de Schiller para a compreensão histórica e conceitual da filosofia da arte de Hegel. Sua força e ousadia, por um lado refletem sua consciência acerca do espírito de seu próprio tempo, mas, por outro lado, surpreendem também, ao leitor que acompanha o desenvolvimento de suas reflexões, pela capacidade de transformar a si próprio, e a seu próprio pensamento, através do estético e vice-versa. Daqui não apenas o passo em direção à objetividade é dado, como é radicalizado pela poesia. Se pois, na última página das cartas sobre *A educação estética* o Ideal da liberdade colocava-se para o leitor em suspenso, como um aposta a ser refletida em seu espírito e em seu coração, em *Poesia Ingênua e Sentimental*, esse Ideal se desvela em plenitude através no desenvolvimento concreto da arte poética. Contudo, como é típico da sutileza de Schiller, ele o faz de uma tal forma que permite ainda sustentar aquilo mesmo que jaz no cerne do idealismo transcendental como sua crítica e força legítimas: a manutenção e o cumprimento de nossa tarefa infinita.

Vejamos então, na segunda parte deste trabalho, de que forma esse Ideal será retomado especulativamente por Hegel, enquanto união efetiva do conceito e sua realidade, e como deste Ideal, ele desdobrará o desenvolvimento histórico-conceitual do belo e da arte como um todo.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p. 102, nota (*).

4 HEGEL E A CONCEPÇÃO DIALÉTICA DA BELEZA

4.1 Posição e significação do belo e da arte no sistema hegeliano

O processo de desenvolvimento dos conceitos de belo e de arte em uma “filosofia da arte”, ou mais enfaticamente como especifica Hegel, em uma “filosofia da bela arte”, acompanha, ao longo e no conjunto do pensamento hegeliano, a própria história de formação e amadurecimento de sua filosofia enquanto sistema; sua delimitação enquanto uma esfera estética, no entanto, só é evidenciada por Hegel tardiamente. Nos seus escritos ainda não-sistemáticos de juventude, como por exemplo, os do período de Berna (1793-1796), ou mesmo nos de Frankfurt (1797-1800), embora fosse apresentado por Hegel como exemplar à constituição de uma verdadeira reconciliação do espírito com a natureza¹⁴⁸, o belo aparecia mais como um apêndice ao modelo de religião e sociabilidade da Grécia Clássica, ou como figurante dos ideais crítico-libertários do jovem Hegel, do que como protagonista de um domínio propriamente artístico ou estético. E isso apesar da polêmica em torno da participação ou não de Hegel, naquele mesmo período, no manuscrito de 1796 ou 97, conhecido sob o título de “O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão”¹⁴⁹, cujo conteúdo não apenas defendia a supremacia da poesia e da Idéia de beleza frente aos outros atos da Razão, como também reivindicava a necessidade de fundação de uma “nova mitologia” estética como obra máxima de libertação e consumação da humanidade, como indica essa passagem do manuscrito:

Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ele engloba todas as Idéias, é um ato estético, e de que *verdade e bondade só estão irmanadas na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. Os homens sem senso estético são nossos filósofos da letra. Não se pode ter espírito em nada, mesmo sobre a história não se pode raciocinar com espírito – sem senso estético. [...] A poesia adquire com isso uma

¹⁴⁸ Nos fragmentos de juventude, e em especial no “*Fragmento sobre Religião popular e Cristianismo*” (1793-94) do período de Berna, Hegel desenvolve a possibilidade de reinstauração de uma religião livre ou popular, que se manifestasse através do sentimento e não pela abstração; uma religião tal como a da Pólis grega: livre porque bela e natural. A idéia de uma naturalidade do belo e da liberdade, porém, será fortemente criticada, já pelo próprio Hegel do período de juventude, como uma forma ainda incompleta e inadequada da manifestação do espírito, como no fragmento sobre *O Espírito do Cristianismo e seu destino* (1798) de Frankfurt, no qual a concepção de reconciliação já não é mais fundada no modelo de um sentimento mítico e estético, como o era nas religiões grega e romana, mas sim em um sentimento de vivificação ética do amor universal cristão – beleza da alma –, só alcançado através de uma unificação advinda não mais da natureza sensível ou de um dever externo, mas do reconhecimento de um espírito que é vida, no pleno sentido da palavra. Cf. Lúkacs, Georg. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Editorial Grijalbo, 1963. Cf. também Gonçalves, Márcia. *A religião e a vida nos escritos de juventude de Hegel*. Dissertação, UFRJ, 1991.

¹⁴⁹ A polêmica gira em torno da autoria e da data de redação do manuscrito. Ele teria sido escrito supostamente por Höderlin, Schelling e Hegel entre março e agosto de 1796. Franz Rosenweig atribui sua autoria a Schelling embora seja reconhecida a caligrafia de Hegel. Otto Pöggeler, por sua vez, atribui a Hegel a autoria do manuscrito, e transfere sua data para o começo de 1797. Cf. O “*Programa Sistemático*”, nota do tradutor. In Schelling, Obras Escolhidas. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.41-43.

dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo – *mestra da humanidade*; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes.¹⁵⁰

Não resta dúvida que o belo detinha uma função importante nos escritos de juventude de Hegel, sobretudo se considerarmos a sua co-autoria nesse manuscrito polêmico, mas não existia ainda neste momento, por parte de Hegel, uma consideração específica para a estética enquanto uma ciência do belo; isso só ocorrerá mais tarde, com a elaboração efetiva e já madura do seu sistema filosófico como um todo¹⁵¹. Mesmo a *Fenomenologia do Espírito* (1807), considerada a primeira obra de maturidade de Hegel, não compreende ainda um tratamento autônomo para a bela arte. Nesta obra, a arte aparece ainda como um momento da religião rumo ao saber absoluto, embora já contenha, ainda que implicitamente, no desenvolvimento dialético da religião da arte em obra de arte abstrata, viva e espiritual, os elementos que serão desdobrados posteriormente ao longo da *Estética* propriamente dita¹⁵². De fato, um posicionamento autônomo e um tratamento mais desenvolvido, tanto em termos conceituais quanto históricos, para o belo e para a arte, só serão explicitados por Hegel nas suas *Lições sobre Estética* (1818-29) e, de um modo bem menos desenvolvido, porém já estabelecido, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* de 1830.

Nossa tarefa aqui, não é propriamente a de reconstruir ou desenvolver, paulatinamente, e em todas as suas nuances particulares, a totalidade desse processo – o que exigiria um trabalho exaustivo e minucioso de documentação e compilação de todos os textos e cartas, da juventude à maturidade do pensamento hegeliano, referentes ao tratamento conferido ao belo ao longo desse período – que compreende, vale dizer, além da própria formação do sistema hegeliano, “nada mais” que a tensa e conflituosa passagem do chamado

¹⁵⁰ Idem

¹⁵¹ Podemos, de um modo geral, compreender o sistema filosófico de Hegel como movimentando-se a partir de três partes dialeticamente complementares, a saber: a Lógica, a Filosofia da Natureza e a Filosofia do Espírito. A Filosofia do Espírito na qual a arte mantém seu domínio, subdivide-se, por sua vez, também em três partes: o Espírito Subjetivo, o Espírito Objetivo e o Espírito Absoluto. A arte posiciona-se nesta última parte e configura a primeira esfera do Espírito Absoluto, seguida da religião e da filosofia.

¹⁵² A religião aparece no capítulo VII da *Fenomenologia* como subdividindo-se em três momentos: na religião natural, na religião da arte e na religião revelada. A religião da arte subdivide-se ainda em três outros momentos complementares: em obra de arte abstrata, caracterizada ainda pelo desequilíbrio entre a pura exteriorização e a pura interiorização do divino; na obra de arte viva, na qual que o divino apresenta-se como conciliado com o humano através da beleza dos corpos do atleta; na obra de arte espiritual, em que o desenvolvimento da expressão poética recapitula todos os momentos anteriores, culminando no entanto na negação e superação da religião da arte rumo à religião revelada. Ambas as tríades, da religião e da arte, compreendem um desenvolvimento dialético, cujo caminho percorrido vai da objetividade à revelação subjetiva, da natureza abstrata ao espírito, em direção ao que seria, para Hegel, a verdadeira expressão do absoluto: a filosofia. Nas *Lições sobre Estética* esse desenvolvimento aparece através da dialética entre forma e conteúdo expresso nas Formas universais e particulares do belo e da arte. Contudo, como veremos, embora tal desenvolvimento resulte também na Estética num movimento de superação de si, nesta a arte não se posiciona apenas como um momento da religião rumo ao saber absoluto, mas apresenta-se como configurando uma esfera própria. Assim, embora esteja necessariamente atrelada, para Hegel, ao desenvolvimento do Espírito Absoluto, a arte e o movimento de superação da arte não corresponde a uma mera superação desta pela religião ou pela filosofia, mas é decorrente do próprio processo de conscientização histórico-conceitual da arte, i.é, é a própria arte, na medida em que se assume como um domínio, que reflete à propósito de seu passado e destino.

idealismo transcendental ao idealismo absoluto. Certamente tal tarefa seria extremamente proveitosa e esclarecedora ao nosso tema, principalmente porque estamos lidando com um modelo estético orientado segundo os princípios de uma filosofia transcendental, como é o caso de Schiller, e outro modelo próprio a uma filosofia especulativa ou absoluta, como é o caso da estética de Hegel; apesar disso, não é esse o nosso propósito aqui. Sem querer mais nos justificar ou nos redimir dessa imensa tarefa, mas tendo antes consciência dos limites desse trabalho, apesar da consciência similar ou maior da rede complexa de problemas que o envolve, nossa intenção é infinitamente menos pretenciosa, embora específica. Trata-se aqui, portanto, nesta segunda parte, de compreender, através das *Lições sobre Estética* de Hegel – onde o conceito de belo aparece já efetivamente desenvolvido por ele num domínio estético – que posição e significação o belo e a arte passarão a ter, a partir do sistema dialético especulativo hegeliano, sobretudo quando comparados ou confrontados com o tratamento desenvolvido por Schiller, como vimos na primeira parte desse trabalho. Isto posto, dividiremos essa segunda parte em dois momentos: no primeiro, a fim de compreender aquilo que designamos na introdução deste trabalho como a reformulação especulativa da beleza em Hegel – entendida a partir da dupla tese da beleza, qual seja, da beleza como manifestação ou aparição sensível da Idéia, e da beleza como realização do espírito na história do mundo – trataremos, mediante o exemplo da estética, da resolução hegeliana do problema do dualismo entre espírito e natureza, mostrando, através da relação fundamental da forma sensível-intuitiva da beleza com o conteúdo ideal absoluto e com a forma do conceito, as divisões internas e externas que perfazem e delimitam a especificidade e a autonomia do belo e da arte como uma manifestação dialeticamente ideal e sensível, conceitual e histórica da liberdade do espírito na natureza e no mundo. Em seguida, no segundo momento desta parte, uma vez explicitada essa reformulação especulativa do belo, trabalharemos em especial com a forma da poesia, não apenas porque esta é considerada por Hegel como a forma suprema do belo e das artes, mas porque em seu desenvolvimento histórico-conceitual em épica, lírica e dramática, a poesia traz para a arte uma nova relação entre forma e conteúdo que, confrontada com as idéias de Schiller e com o contexto da arte moderna, permite-nos refletir acerca dos limites e das possibilidades críticas e especulativas de uma autonomia do belo e da arte na cultura.

4.2 O belo e o problema em torno do modo de exposição intuitivo

O problema ou a querela em torno do modo de exposição da filosofia, também conhecido, no contexto de formação do idealismo alemão, sob a temática da relação entre “o espírito e a letra”¹⁵³, e sua conseqüente busca metódica de resolução – estética, ética, epistemológica, ontológica – aparece como um desdobramento da cisão entre o espírito e a natureza, legada por Kant, e configura um dos problemas centrais da filosofia pós-kantiana, seja enquanto tentativa de fundamentação e complementaridade da filosofia transcendental, com base nos seus próprios princípios, como queria, embora de forma diferenciada, Schiller, Fichte e em parte Schelling, seja como forma de superação sistemática desse mesmo modelo filosófico, como buscou Hegel.

Como vimos na primeira parte desse trabalho, era de forma paradoxal que Schiller se posicionava em relação a Kant; suas críticas, e por vezes “transgressões” da filosofia kantiana¹⁵⁴, eram elaboradas sempre com e contra Kant, i.é., criticava-o para complementá-lo, para aperfeiçoá-lo, nunca para ultrapassá-lo completamente. Schiller acreditava ser possível, como vimos, através de uma rearticulação complementar entre as dimensões teórica e prática da razão, proporcionada pelo estético, “salvar” ou libertar o espírito da filosofia kantiana do formalismo rígido de sua letra, de modo a conciliar o dualismo decorrente deste último. A intenção de Schiller era, pois, junto à tarefa da construção objetiva de um “sistema estético” e do projeto político-filosófico de libertação da humanidade e da natureza através da beleza, também, e conjuntamente, a tentativa de uma conciliação “estética” dos modos de exposição, i.é, da letra, uma vez que esta se posicionaria para nós, como o principal medium de comunicação e sociabilidade. Tratava-se, pois, para Schiller de viabilizar, através do modo de exposição estético, uma educação das formas de apreensão e expressão do saber em geral¹⁵⁵; e

¹⁵³ Essa “querela” está presente em Schiller, Fichte, Schelling, Hölderlin, Hegel, e caracteriza o problema-tarefa em torno de um método primordial, i.é, caracteriza a busca sistemática, por parte destes autores, de uma forma de exposição mais adequada para a apreensão e explicitação do conteúdo absoluto de todo o saber.

¹⁵⁴ A transgressão aqui diz respeito à mudança feita por Schiller da tese defendida por Kant, segundo a qual todas coisas podem ser usadas meramente como meio; “apenas o homem, e com ele todo ente racional, é fim em si mesmo”(KANT, *Crítica da Razão Prática*, A 155-156). Segundo Schiller, o homem educado esteticamente deve, apesar de respeitar tal imperativo, ir além dele, pois, para o homem cultivado ou nobre, como nos diz Schiller, não apenas o ente racional, mas tudo a sua volta, mesmo o objeto mais mesquinho, é digno de autonomia, i.é, não deve ser tratado meramente como meio mas como fim em si mesmo, tal como o é o próprio homem. Nas palavras de Schiller: “O filósofo moral ensina-nos que nunca se pode fazer mais do que o dever, e tem razão, se visa apenas à relação das ações com a lei moral. Em ações, porém, que se referem meramente a um fim, ir ao supra-sensível para além desse fim (o que não pode significar aqui senão realizar esteticamente o físico), quer dizer ao mesmo tempo ir para além do dever, à medida que este só pode prescrever que a vontade seja santa, mas não que a natureza já se tenha santificado. Embora não haja transgressão moral do dever, há uma transgressão estética do mesmo, e um tal comportamento é dito nobre.” (SCHILLER, F. *A Educação estética do homem*, Carta XXIII, p 116).

¹⁵⁵ No artigo intitulado “ Dos limites necessários do belo, particularmente na apresentação de verdades filosóficas”, publicado em *Die Horen*, em 1795, Schiller investiga o problema da forma de exposição da filosofia, através da distinção entre três

da filosofia transcendental kantiana em particular, na medida em que esta possuiria, segundo Schiller, em seus princípios, em seu espírito, as condições de possibilidade para a construção da liberdade no mundo, faltando para ela nem tanto rigor no conhecimento do conteúdo da verdade, da moral e do direito, mas “sensibilidade na expressão” e “liberdade no movimento”, aprimoramento da forma, numa palavra: beleza. *Nem tanta cultura filosófica mas cultura estética*, o que não significava, para Schiller, uma estetização do conceito filosófico, da moral ou da realidade, tampouco uma submissão do estético às determinações dos domínios teórico ou prático da razão – já que o belo deveria revelar-se para Schiller na intuição, independente de conceitos ou de valoração moral –, mas uma reciprocidade harmônica entre ambos os domínios, através da mediação unificadora proporcionada pelo elemento estético.

A resposta de Hegel a essa problemática, qual seja, da relação entre espírito e natureza, e a busca de um modo expositivo de conciliação entre ambos não se dará, como veremos, pelas vias de um idealismo subjetivo, objetivo ou estético, mas se desenvolverá através de uma outra forma de idealismo no qual natureza e espírito irão se conjugar, não enquanto domínios apenas subjetiva ou “idealmente”¹⁵⁶ objetivados e não efetivamente conciliados, mas como gradações dialéticas próprias ao desvelamento e à expressão de um único e efetivo processo: o do absoluto. Hegel opta por esta terceira via, muito embora reconheça no “idealismo estético” de Schiller um passo fundamental para a superação do problema deixado por Kant não apenas em relação à estética, mas em relação à filosofia como um todo, e reconheça inclusive no espírito kantiano a expressão do mais genuíno idealismo¹⁵⁷. Decerto o belo terá um papel fundamental nesse processo de conciliação e concreção da liberdade do espírito na natureza e será inclusive reconhecido por Hegel na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e nas *Lições sobre Estética* como a primeira manifestação efetiva do espírito absoluto, da Idéia absoluta, em igualdade de conteúdo com a religião e a filosofia,

modos particulares de exposição : o científico, o popular e o estético; e propõe a possibilidade de uma permeabilidade legítima entre as esferas da beleza e da verdade, como modo de resolução do problema da efetividade do discurso filosófico. Cf. BARBOSA, Ricardo. *Verdade e Beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica*, in Revista da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas, Rio de Janeiro: SEAF-UAPÊ, Ano IV- n° 4, nov 2004.

¹⁵⁶ Como veremos mais à frente, o conceito de ideal, bem como o de Idéia, possui em Hegel um sentido completamente diferenciado do de Schiller. Para Hegel, o ideal não se apresenta como uma tarefa infinita, mas é a Idéia posta em união com a objetividade, i.é, não é uma Idéia supra-sensível mas, enquanto beleza artística, é “a Idéia na medida em que se configurou na efetividade e entrou em unidade imediata e correspondente com a mesma” (*Estética*, v. I, p. 89) e que por isso não pode permanecer preso a uma mera universalidade, mas tem de particularizar-se como uma determinidade efetiva; o ideal é assim, para Hegel, tão universal quanto particular, pois enquanto tal “o ideal ainda é capaz de se manter, bem como, inversamente, a existência finita é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico”(*idem*, p.185.)

¹⁵⁷ No início de *Diferença entre os sistemas de filosofia de Fichte e Schelling* (1801), Hegel censura o dualismo da forma de exposição kantiana, fundada no pressuposto da separação absoluta entre finitude e infinitude, mas reconhece, apesar disso, em seu espírito, o essencial. Segundo Hegel, e aqui bem próximo das palavras de Fichte, Kant teria vislumbrado o essencial mas o ignorara em sua exposição, por um excesso de formalismo. Cf. HEGEL, G.W.F. *Diferencia entre los sistemas de filosofia de Fichte y Schelling*. Madrid: Tecnos, 1990, p. 4. Cf. Também BONACCINI, Juan Adolfo. *Kant e problema da coisa em si no idealismo alemão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

diferenciado destas apenas no que tange à disposição “hierárquica” das Formas do espírito absoluto¹⁵⁸. Contudo, não será o belo o principal elo reconciliador, para Hegel, entre o espírito e a natureza, razão e sensibilidade, apesar de sua relevância e objetividade no processo de idealização ou espiritualização da natureza, mas sim o próprio conceito filosófico enquanto o modo primordial do auto-desenvolvimento concreto e absoluto do Espírito na natureza e no mundo. Essa decisão pelo modo conceitual de exposição é indicada por Hegel na conhecida carta a Schelling de 2 novembro de 1800¹⁵⁹, como transformação do ideal de juventude na forma da reflexão sistemática, e é corroborada ao longo de toda construção e manutenção do sistema hegeliano, sobretudo após o advento da *Fenomenologia do Espírito* de 1807. Uma das principais características, portanto, que diferenciam e delimitam a especificidade da posição filosófica de Hegel das demais correntes filosóficas de seu tempo, sobretudo aquelas referentes ao contexto crítico pós-kantiano, é a defesa e a justificação da forma de exposição dialético-conceitual como a mais adequada para a apreensão e exposição do Absoluto, e a concomitante crítica ou distanciamento, seja, por um lado, em relação às formas pretensamente absolutas da intuição ou da fantasia, que caracterizavam a concepção romântica da natureza e da arte, seja, por outro lado, em relação às formas conceituais ainda limitadas e abstratas do entendimento lógico-formal.

Longe, porém, de significar uma mera recusa ou abandono das demais formas de exposição – apesar das constantes críticas às formas vazias do entendimento e da intuição –, a caracterização defendida por Hegel do modo de exposição dialético-conceitual como o mais adequado para a apreensão e exposição do Absoluto deve, na verdade, ser compreendida, não enquanto um simples distanciamento em relação às outras formas de saber, mas como o desenvolvimento e a consumação de uma nova concepção de Filosofia e, conseqüentemente, como a formulação de um novo modo de conexão entre as variadas formas de apreensão e exposição de todo saber, que marcam a diferença e a originalidade do sistema hegeliano em relação às filosofias anteriores, caracterizando o que ficou conhecido como a passagem do idealismo transcendental para o idealismo especulativo ou absoluto. Como delimitar, no

¹⁵⁸ A arte é, para Hegel, uma manifestação concreta da Idéia, e nasce não do gênio, mas da liberdade consciente do espírito sobre a natureza; encontra-se por isso, em igualdade de conteúdo com a religião e a filosofia. Contudo, como apresenta a verdade no modo da configuração sensível, i.é, segundo a forma da intuição, embora compartilhe do conteúdo absoluto, diferencia-se das demais esferas no que diz respeito à especificidade das formas: da religião, na medida em que esta é caracterizada pela forma da representação, e da filosofia, caracterizada pela forma superior do conceito. Essa divisão de formas, apesar de indicar uma hierarquia na totalidade do sistema, encontra-se, no entanto para Hegel, não como uma diferença abstrata mas como uma divisão dialeticamente necessária, decorrente do próprio conceito do espírito absoluto. Cf. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, Volume I, p. 110 e p. 115-116.

¹⁵⁹ A carta diz: “Na minha formação científica que começou pelas necessidades mais subordinadas dos homens, tinha de ser impelido para a Ciência, e o ideal da juventude tinha de transformar-se, ao mesmo tempo, na forma da reflexão, num sistema; pergunto-me agora, enquanto me ocupo ainda com isso, que retorno se tem de encontrar para intervir na vida dos homens”. *Escritos de Juventud*, Madrid. Edición de J. M. Ripalda, 1978, p.433.

entanto, os domínios e os limites entre formas tão diferenciadas de saber como o são, por exemplo, as formas da intuição e do conceito que caracterizam respectivamente a arte e a filosofia, em meio a um idealismo que elege a forma conceitual como o fio condutor de toda conciliação?

4.3 Da dialética entre a arte, o conceito e a Idéia.

Na Introdução às suas *Lições sobre Estética*, Hegel explicita uma importante relação dialética entre arte e conceito, cujo movimento permite compreender, no cerne e ao longo de sua Filosofia da Arte, o desenvolvimento e a manutenção de duas posições mutuamente necessárias e contraditórias: por um lado, a concepção de arte enquanto um estranhamento ou alienação do conceito em direção ao sensível – na medida em que a arte manifesta-se no e através do sensível, embora não se confunda com a mera exterioridade natural –, e, por outro lado, o reconhecimento, por parte do próprio espírito, da autenticidade da arte e de seu co-pertencimento ao âmbito do pensamento conceitual – quer dizer, a arte e suas obras são originárias da livre racionalidade do espírito, da Idéia absoluta, sendo por isso não meras sensações naturais nem apenas objetos de um puro sentimento de prazer ou comprazimento do sujeito, independentes de conceitos, mas dignas de tratamento conceitual e científico. Nas palavras de Hegel:

As obras de arte não são pensamento e conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento [Entfremdung] na direção do sensível, (...) a força do espírito pensante reside no fato de não apenas apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua alienação [Entäusserung] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si. Nesta ocupação com o outro de si mesmo, o espírito pensante nem se trai, a ponto de esquecer-se e de abandonar-se, nem é tão impotente, a ponto de não poder apreender o que se distingue dele. Na verdade, ele apreende conceitualmente a si e a seu oposto. Pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades, abraça a si e a seu outro e, assim, é a força e a atividade de novamente superar o estranhamento para o qual caminha. É por isso que a obra de arte, na qual o pensamento se aliena, pertence ao âmbito do pensamento conceitual. O espírito, por seu lado, satisfaz na obra de arte somente a necessidade de sua mais própria natureza, na medida em que a submete à consideração científica.¹⁶⁰

À primeira vista, poderia talvez parecer que Hegel estivesse tentando submeter e adequar, de forma artificial ou mesmo tendenciosa, os domínios da arte a um outro domínio que não o imediatamente pertencente a ela mesma – através da tese de uma alienação do pensamento conceitual no plano sensível – a fim de justificar a necessidade de uma ciência ou filosofia da arte; o que decerto nos levaria a questionar acerca da posição erguida para a arte

¹⁶⁰ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, p.37.

em meio ao sistema hegeliano, e até mesmo duvidar de sua autenticidade e autonomia em relação a outras atividades do espírito, supostamente não alienadas. Essa dúvida ou desconfiança aumentaria ainda mais, sobretudo se, em confronto com Schiller, lembrássemos que neste, o esforço por estabelecer um sistema estético, com bases objetivas, tinha justamente por dificuldade e meta a exigência de, em prol da liberdade e da autonomia do belo e da arte, não subsumir o domínio do estético aos domínios do conceito ou da vontade. Coloca-se aqui, então, a necessidade de compreender o que deve significar, para Hegel, considerar a arte como “pertencente” ao âmbito do pensamento conceitual, e até que ponto essa relação de alienação e “reconhecimento” da arte com o conceito, tal como explicitado na passagem acima, não oprime, para ele, a própria liberdade artística, mas, ao contrário, torna-a efetiva. Vejamos então como se dá essa virada dialético-conceitual no domínio estético e de que forma esse movimento de apropriação e alienação da arte pelo conceito ou, se quisermos também, do conceito pela arte, permite pensar ainda uma autonomia da arte, embora em diferença fundamental com os preceitos defendidos pelo idealismo transcendental.

4.4 Da beleza como aparição sensível da Idéia

Como vimos na primeira parte desse trabalho, em seu projeto de construção e fundamentação de um sistema da estética e da humanidade como um todo, tal como explicitado em *Kallias* e nas cartas *Sobre a educação estética do homem*, Schiller buscara solucionar o dualismo entre razão e sensibilidade, deixado pela filosofia kantiana, contudo sem ultrapassar ou ferir, segundo ele, os próprios limites da filosofia transcendental. Nas palavras de Schiller:

Com efeito, eu jamais teria tido a coragem de tentar solucionar o problema deixado pela estética kantiana, se a própria filosofia de Kant não me proporcionasse os meios para isso. Essa filosofia fecunda, que com tanta frequência tem de repetir que ela apenas demole e nada constrói, fornece as pedras fundamentais sólidas para erigir também um sistema da estética, e o fato de que não tenha proporcionado também esse mérito eu só posso explicar como uma idéia premeditada de seu autor. Longe de considerar-me aquele a quem isso esteja reservado, quero apenas experimentar até onde me leva a trilha descoberta. Se não me levar diretamente à meta, ainda assim não está de todo perdida a viagem pela qual se busca a verdade.¹⁶¹

Sabemos, porém, que suas investigações críticas em torno de uma fundamentação estética impulsionaram não apenas a construção de um domínio próprio para a estética, “sistema da estética”, como possibilitaram também, através da tese da dupla natureza

¹⁶¹ SCHILLER, Friedrich. Cartas a Augustenburg, p.34, citado por Márcio Suzuki no prefácio de *A Educação estética do homem*, São Paulo: Iluminuras, 2002, p.8.

unificada do belo, uma conciliação efetiva do universal com o particular, do subjetivo com o objetivo, base, segundo Hegel, para uma verdadeira compreensão da efetividade da Idéia na realidade sensível e da dimensão conceitual belo e da arte, tal como ele explicita nesta passagem dos *Cursos de Estética*:

Esta *unidade* do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, que Schiller concebeu cientificamente como princípio e essência da arte e se esforçou ininterruptamente para chamar à vida efetiva por meio da arte e da educação estética, foi então transformada, *enquanto a Idéia mesma*, em princípio do conhecimento e da existência e a Idéia foi identificada como a única verdade e efetividade. Por causa disso, a ciência alcançou por meio de *Schelling* seu ponto de vista absoluto; e se antes a arte já começara a reivindicar sua natureza e dignidade peculiares, na relação com os supremos interesses da humanidade, agora foi também encontrado o seu *conceito* e sua posição científica e ela foi acolhida em sua determinação superior e verdadeira.¹⁶²

Neste ponto, contudo, é preciso fazer justiça à conciliação estética proposta por Schiller; pois embora ele caracterize o estético como esse impulso formador a um só tempo ideal e sensível, capaz de reunir e conciliar no homem a discrepância entre o universal e o particular, o racional e o efetivo, disso não resulta que a conciliação estética implique, para Schiller, numa particularização ou realização efetiva da idéia ou da liberdade na imediatidade sensível. Para Schiller, ainda que vejamos imediatamente a liberdade no fenômeno estético, o modo pelo qual apreendemos essa liberdade no objeto é sempre impulsionado e proporcionado pelo jogo da nossa imaginação em analogia com a razão prática em seu uso regulativo, i.é, a liberdade que vemos no objeto belo é sempre uma representação ou uma aparência análoga à liberdade da razão, porque emprestada pela razão à forma particular do objeto, mas não é a idéia ou a liberdade, manifestando-se ou particularizando-se no objeto sensível. Em outras palavras, não existe na síntese estética de Schiller a idéia, presente em Hegel, de um universal concreto ou de uma Idéia intuível no fenômeno como a unidade imediata do conceito com a realidade. Trata-se pois, para Schiller, não de uma manifestação efetiva da liberdade ou da idéia no objeto sensível, mas de um jogo entre razão e sensibilidade proporcionado pela similaridade e reciprocidade da aparência estética do objeto com os fins da razão; trata-se para ele de uma “dialética” entre a intuição e o conceito proporcionada pela dupla fundamentação natural e racional do estético, mas cujo resultado traz à tona não propriamente a manifestação da idéia no plano sensível, ou uma síntese dialética-especulativa do conceito com a intuição, mas apenas um reflexo da idéia no fenômeno, i.é, apenas uma aparência ou uma imagem especular daquilo que deve ser realizado enquanto tarefa da razão.

¹⁶² HEGEL, G.W.F. Ibidem, p.80.

Mas porque essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível, e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos – numa palavra – como se trata aqui apenas de que um objeto apareça como livre, e não que o seja efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno.¹⁶³

Em Hegel, diferentemente de Schiller, a idéia, a verdade e a liberdade não somente aparecem efetivamente no mundo, como também nada seriam se não se tornassem aparentes e aparecessem na realidade, para alguém, para si próprias, como também para o espírito em geral¹⁶⁴. A aparência sensível que caracteriza o belo não se apresenta, portanto, para Hegel, como mera imagem especular da idéia emprestada pela razão ao fenômeno, mas, ao contrário, constitui ela mesma um dos modos fundamentais e especulativos pelo qual a própria Idéia se manifesta no mundo. Para Hegel, o belo é uma Idéia, mas não uma Idéia cuja realidade objetiva não pode ser demonstrada ou aparecer, mas “a Idéia enquanto unidade imediata do conceito e de sua realidade, isto é, ele é a Idéia na medida em que esta sua unidade está presente de modo imediato no aparecer [*Scheinen*] sensível e real”¹⁶⁵. A idéia não é, pois, segundo a concepção de Hegel, apenas uma abstração do pensamento, destituída de um objeto da realidade que a corresponda – embora constitua o que há de mais verdadeiro e puro para o espírito e atinja inclusive níveis cada vez mais elevados de abstração no pensamento lógico especulativo –, tampouco resulta num ideal regulativo, infinitamente buscado mas nunca efetivamente alcançado – como na “má infinitude” – mas é o que há de mais objetivo e concreto no mundo. “A idéia é o verdadeiro em si e para si, a unidade absoluta do conceito e da objetividade”.¹⁶⁶

Ela, a saber, não é apenas a unidade e subjetividade ideais do conceito, mas na mesma medida a sua objetividade, a objetividade que não está contraposta ao conceito como algo que apenas se opõe e sim como algo onde o conceito se refere a si mesmo. A Idéia é um todo segundo os dois lados do conceito subjetivo e objetivo, mas ao mesmo tempo a concordância e unidade mediadas, que eternamente se realizam e se realizaram, destas totalidades. Apenas assim a Idéia é a verdade e toda a verdade.¹⁶⁷

Da mesma forma, também o conceito, enquanto o modo por excelência de expressão e manifestação da Idéia, não se restringe para Hegel a uma categoria abstrata do entendimento, a um juízo ou idéia exclusiva do sujeito, mas é ele mesmo o próprio desenvolvimento que permanece junto a si e a seu outro; o conceito é o livre processo do vir-a-ser em si e para si da

¹⁶³ SCHILLER, Friedrich, *Kallias ou Sobre a beleza*. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.59. Segundo Márcio Suzuki é importante notar a ambigüidade contida no termo *Erscheinung* (traduzido normalmente nos textos de Kant por fenômeno). No caso de Schiller, a expressão mais correta seria, para ele, aparência: o objeto parece livre (*frei erscheine*) embora de fato não o seja. Para Márcio Suzuki, portanto, poder-se-ia traduzir a expressão schilleriana da seguinte maneira: “Beleza nada mais é que liberdade na aparência” Cf. SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. Ibidem, nota 77, p.156.

¹⁶⁴ HEGEL, G.W.F. Ibidem, p 33.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p 131.

¹⁶⁶ Idem. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Lisboa: Edições 70 § 213, p.209-210.

¹⁶⁷ Idem, ibidem, p. 125.

idéia “que não renuncia ou perde sua universalidade na objetividade dispersa, mas justamente revela [*offenbar*] esta sua unidade consigo em seu outro”¹⁶⁸.

O conceito é o que é o livre, é o poder substancial que é para si e é totalidade, porque cada um dos momentos é o todo e é posto com ele com unidade inseparável; o conceito é, pois, na sua identidade consigo, o determinado em si e para si.¹⁶⁹

Nesse sentido, embora em diferença e superioridade fundamental em relação à forma da intuição, o conceito, enquanto o livre movimento que perpassa o todo e cada momento do todo, não se estagna numa existência lógica apartada da realidade do espírito, nem se abstém de uma investigação acerca das atividades do mesmo, mas insere-se em cada uma delas, como um centro vivificador porque nascido da Idéia. O conceito é, para Hegel, a realidade mais verdadeira, pois somente a atividade conceitual é, segundo ele, “um conhecimento cultivado e completo, [...] é a verdade que se desenvolveu até sua forma genuína”¹⁷⁰, e é capaz de congrega e desenvolver plenamente todas as demais atividades do espírito. Em conseqüência disso, a realidade, enquanto a objetividade posta em união com o conceito pela Idéia, não se mostra em sua verdade, efetivamente separada, para Hegel, da exigência do mesmo, mas se apresenta para ele como o seu campo de atuação e desenvolvimento especulativo: “pois, apenas a realidade adequada ao conceito é uma realidade verdadeira, e é de fato verdadeira porque nela a própria Idéia se leva a si à existência”¹⁷¹. Assim, diferentemente de Kant e de Schiller, não há para Hegel um dualismo ou cisão intransponível entre a realidade e o pensamento, a idéia e o fenômeno, o sujeito e o objeto. Embora haja, por certo, segundo Hegel, diferença entre as esferas, formas e campos de atuação de expressão do saber, para ele, cada uma delas tem de desenvolver-se progressivamente e em conexão dialética com as demais, como um momento ou uma parte necessária da manifestação do todo, de tal modo que a nenhuma parte é dado constituir-se como um absolutamente outro, contingente ou não pertencente ao próprio sistema.

Cada uma das partes da filosofia é um todo filosófico, um círculo que se fecha sobre si mesmo, mas a idéia filosófica está aí numa particular determinação ou elemento. O círculo individual, por ser em si uma totalidade, rompe também os limites do seu elemento e funda uma mais ampla esfera; o todo representa-se, pois, como um círculo de círculos, de que cada um é um momento necessário, de tal modo que o sistema dos seus elementos peculiares constitui a idéia inteira, a qual aparece igualmente em cada um deles.¹⁷²

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p.125.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p.181.

¹⁷⁰ Idem, *Fenomonologia do Espírito*, p.61.

¹⁷¹ Idem, *Cursos de Estética*, v. I, p 125-126.

¹⁷² Idem, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Lisboa:Edições 70, § 15, p. 84.

Aquilo, pois, que para o idealismo transcendental representa a pedra de toque fundamental dos domínios e limites de todo o saber, qual seja, a oposição entre numenon e fenômeno, implica, segundo Hegel, mais do que um domínio ou um limite da razão, em verdade uma ilusão do entendimento que, ao abstrair, acaba por desconhecer a origem de suas próprias representações, resultando, assim, como conseqüência, num dualismo e num entrave a toda e qualquer possibilidade de efetivação da liberdade e do conhecimento no mundo. Isso porque, para Hegel, quando atribuímos um predicado a uma coisa, não é possível para nós que esta coisa esteja para além dos nossos próprios conceitos acerca dela, i.é, não há nem pode haver, para nós, segundo Hegel, nenhum abismo ou dualidade intransponível entre pensamento e realidade, ser e pensar, parte e todo ..., porque mesmo quando abstraímos em direção a uma suposta coisa em-si, a um para-além dos fenômenos, o fazemos sempre desde a atividade conceitual do pensamento, quer dizer, não o fazemos de fora, mas sempre de “dentro”, i.é, desde a presença e imanência do conceito na coisa. Quando Hegel se depara, portanto, com a conformidade a fins na *Crítica do Juízo* de Kant ou com a formulação da beleza enquanto liberdade no fenômeno de Schiller, não é o *como se*, tantas vezes afirmado e preservado pelo idealismo transcendental, que ele vislumbra –aliás é justamente esse excesso de pudor subjetivo que ele critica –, mas sim o próprio conceito universal concretizado objetivamente na particularidade sensível. Em outras palavras, não é a mera aparência similar da idéia que ele contempla como a objetividade do belo, mas o próprio conteúdo absoluto, idealmente intuído e manifesto concretamente na realidade sensível através da forma artística do belo, tal como ele explicita nesta clara passagem da *Enciclopédia*:

A *Crítica do Juízo* tem de notável o fato de que Kant exprimiu nela a representação e, até, o pensamento da *Idéia*. A representação de um *entendimento intuitivo*, de uma finalidade *interna*, etc., é o *universal* ao mesmo tempo pensado como concreto em si mesmo. Por isso, só nestas representações é a que a filosofia kantiana se mostra como *especulativa*. Muitos, nomeadamente *Schiller*, encontraram na idéia do *belo artístico*, da unidade *concreta* do pensamento e da representação sensível, a saída das *abstrações* do entendimento que divide; outros encontraram-na na intuição e na consciência da vida em geral, quer seja a vida natural ou intelectual. – Sem dúvida, o produto da arte como também a individualidade vivente são limitados no seu conteúdo; mas a idéia, compreensiva também segundo o conteúdo, é posta por Kant na harmonia postulada da natureza ou da necessidade com o fim da liberdade, no fim último do mundo pensado como realizado. Mas a preguiça do *pensamento*, como chamar se pode, tem nesta idéia suprema, no *dever ser* (*Sollen*), uma saída demasiado fácil para se firmar na separação do conceito e da realidade contra a realização efetiva do fim último. A *presença*, pelo contrário, das organizações vivas e do belo artístico faz também ver ao *sentido* e à *intuição* a *realidade* [efetiva] do *ideal*. As reflexões kantianas sobre estes objetos seriam, pois, particularmente aptas para introduzir a consciência no apreender e pensar da idéia *concreta*.¹⁷³

¹⁷³ Idem, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, § 55, p.115-116.

É a “preguiça do pensamento”, pois, impulsionada pelas divisões abstratas do entendimento que, segundo Hegel, nos impede de ver nos próprios objetos da natureza e do mundo, como por exemplo nos casos do organismo vivo e da beleza artística, a existência concreta da idéia na realidade, e a exigência do conceito na consideração da mesma. Pois, segundo Hegel “tudo o que existe tem, por isso, apenas verdade na medida em que é uma existência [*Existenz*] da Idéia”¹⁷⁴. Desse modo, enquanto forma imediatamente real e sensível da aparição da Idéia, o belo, embora não seja o que a Idéia universal é para o pensamento conceitual, e embora não seja propriamente o conceito – pois a Idéia que concerne ao belo não se confunde para Hegel nem com a Idéia lógica, do puro pensamento especulativo, e nem, ao contrário, com a Idéia natural –, em sua existência exterior sensível, ele, por um lado, não permanece preso aos limites da imediatez sensível-objetiva, nem se aparta, por outro, segundo Hegel, da verdade ou da liberdade da Idéia, mas configura-se como uma forma idealmente concreta da união e aparição de ambos. O belo é uma Idéia, e enquanto tal é tão concretamente existente quanto verdadeiro.

Se dissemos que a beleza é Idéia, *beleza* e *verdade* são, por um lado, *a mesma coisa*. O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo. Mais precisamente, porém, o verdadeiro se *distingue* igualmente do belo. A Idéia é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si e princípio universal e, enquanto tal, é pensada. Em tal caso, sua existência sensível e exterior não é para o pensamento e sim nesta existência apenas a *Idéia universal* é para o pensamento. Mas a Idéia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. O verdadeiro que enquanto tal é, também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com seu fenômeno exterior, a Idéia não é apenas verdadeira, mas também bela. O *belo* se determina, desse modo, como *aparência* [*Scheinen*] sensível da Idéia.¹⁷⁵

O belo é pois, segundo Hegel, uma aparência da Idéia. Situada a meio caminho entre a sensibilidade imediata e o pensamento conceitual, a aparência estética não se confunde, para Hegel, com uma ilusão da consciência em sua imediatez sensível (que parece mas não é), tampouco se apresenta apenas como uma imagem-tarefa de uma idéia da razão a ser cumprida, como em Schiller, mas é “somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo”¹⁷⁶. Nessa conexão dialeticamente intermediária da sensibilidade com a Idéia, a aparência estética não imita a natureza nem se perde na mera aparência do mundo exterior dos fenômenos ou se mistura com as impressões do mundo interior sensível. Sua existência e realidade são, segundo Hegel, para além da mera efetividade, natural ou cotidiana, em verdade pertencentes a uma *realidade superior*, acima

¹⁷⁴ Idem, *Cursos de Estética*, p. 125.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 126.

¹⁷⁶ Idem, *Cursos de Estética*, p. 33.

tanto da mera natureza e dos impulsos internos da sensação e do desejo, quanto da cotidianidade prosaica dos utensílios. Neste ponto aliás encontra-se a rejeição por parte de Hegel do princípio de imitação da natureza na arte – fórmula esta seguida primordialmente por Kant mas também ainda por Schiller, embora este tenha feito muito pela sistematização da beleza enquanto artística –, em prol do princípio de produção estética, ou beleza artística, na medida em que a arte é objetivamente produzida pela liberdade do espírito, pela cultura, e não meramente da natureza ou imitação desta. A aparência sensível que caracteriza a bela arte é, pois, para Hegel, enquanto forma da arte, um ideal que, contudo, por não ser o ideal do pensamento propriamente dito, existe ainda externamente na realidade sensível, não como mera aparência, mas como uma aparição concreta nascida e produzida da Idéia; ela é portanto uma manifestação sensível da Idéia, uma produção do espírito sobre a realidade sensível: obra de arte.

[...] a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência [*Dasein*] verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana. [...] Pois, o espírito não busca no sensível da obra de arte nem a materialidade [*Materiatur*] concreta – a interna completude e expansão empíricas do organismo que o desejo requer, – nem o pensamento universal apenas ideal. O que ele quer é presença sensível que, mesmo devendo permanecer sensível, seja igualmente libertada do esqueleto de sua mera materialidade [*Materialität*]. O sensível na obra de arte foi elevado à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais e a obra de arte se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Ela *ainda não* é puro pensamento, mas apesar da sua sensibilidade, também *não é mais* mera existência material, como pedras, plantas e vida orgânica. O sensível na obra de arte já é ele mesmo um ideal [*ideeles*] que, contudo, por não ser o ideal [*ideeles*] do pensamento, ainda existe externamente como coisa ¹⁷⁷

Assim, embora a forma intuitiva que configura o modo de exposição do belo e da arte seja “inferior” ainda em relação à forma do conceito que caracteriza o pensamento enquanto tal, sua aparência sensível não restringe, de todo, o seu conteúdo absoluto aos limites impostos pela finitude, pois, segundo Hegel, visto que a obra de arte nasce e é produzida da própria Idéia, do próprio espírito – isto devendo ser entendido no sentido de que o belo deve ser tomado como Idéia e, na verdade, como Idéia numa Forma determinada, enquanto ideal¹⁷⁸ – nela, a forma sensível encontra-se de tal modo elevada e interpenetrada com o conteúdo ideal, que aí nada se mostra carente ou independente de sentido: “na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo [ideal] e o exprima”¹⁷⁹. Por isso, a intuição que concerne à arte, uma vez que é algo necessária e efetivamente produzido e reconhecido pelo espírito, enquanto “possui a Idéia como seu centro vivificador” em si e para

¹⁷⁷ Idem, ibidem, p.33 e p.59.

¹⁷⁸ Ide, ibidem, p. 122.

¹⁷⁹ Idem, ibidem, p.111.

si, e não a Idéia apenas em-si escondida ou velada, tal como é, como veremos, o caso da natureza, não deve ser atrelada meramente à realidade imediata sensível, como uma atividade apenas passiva ou como uma habilidade inconsciente ou mecânica, nem deve, por outro lado, ser identificada com a atividade do puro pensamento, mas tem de ser compreendida como uma atividade co-pertencente ao domínio do pensamento conceitual; i.é, tem de ser concebida como uma autêntica “atividade espiritual que, no entanto, ao mesmo tempo possui em si mesma o momento da sensibilidade e da imediatez”¹⁸⁰.

Por um lado, esta atividade não é somente trabalho mecânico, como mera habilidade inconsciente no manejo sensível, nem atividade formal segundo regras fixas a serem apreendidas. Por outro lado, ela também não é uma produção científica, que passa do sensível para representações e pensamentos abstratos ou opera totalmente no elemento do puro pensamento. Pelo contrário, os aspectos espiritual e sensível devem ser uma só coisa na produção artística. [...] Este produzir autêntico,[...], constitui a atividade da *fantasia* artística. Ela é a racionalidade que, como espírito, somente é na medida em que impele ativamente para a consciência, mesmo que primeiramente exponha o que traz em si mesma na forma sensível. Esta atividade tem assim Conteúdo espiritual, mas que é figurado sensivelmente, porque somente neste modo sensível pode torná-lo consciente.¹⁸¹

Quando Hegel distancia-se, portanto, criticamente da forma da intuição, como indicamos anteriormente, ele não tem por intuito destituí-la de sua autenticidade e co-pertencimento ao conteúdo espiritual – já que na Estética é a intuição, melhor denominada de *fantasia*, que em sua união com a Idéia nos permite buscar e conceber a objetividade espiritual no belo e na arte –, mas visa antes separar-se metodologicamente do projeto idealista romântico, sobretudo o schellinguiano, cuja proposta tinha por base superar ou conciliar imediatamente a cisão entre natureza e liberdade, pela intuição. Segundo Hegel, essa posição era não apenas ingênua mas abstrata, pois a liberdade ou a conciliação do espírito com a natureza teria de ser buscada, não segundo a idéia de uma totalidade naturalmente livre, porque não mediatizada pela divisão e desencantamento oriundos do entendimento, mas, ao contrário, teria de ser trabalhada e efetivada através do próprio exercício do pensar, ao longo de cada fase do processo de formação e amadurecimento do espírito rumo à totalidade de si mesmo e do mundo, como uma verdade que resulta, i.é, como uma síntese produzida pelo espírito.

Se não custasse mais penosamente à consciência o conhecer a verdade, e apenas se precisasse sentar no tripé e enunciar oráculos, bem se pouparia a labuta do pensar [...] . Mas esta unidade da inteligência e da intuição, do ser-em-si do espírito e de sua atitude para com a exterioridade tem de ser não começo mas fim [alvo], tem de ser uma unidade não imediata mas produzida. Unidade natural do pensar e do intuir é a da criança, do animal, a qual se pode, no máximo, chamar de sentimento, mas não de espiritualidade. Mas o homem deve ter comido da árvore

¹⁸⁰ Idem, ibidem, p.60.

¹⁸¹ Idem, ibidem, p.60.

do conhecimento do bem e do mal, ter passado pelo trabalho e pela atividade do pensamento para, somente como dominador desta separação entre ele e a natureza, ser o que ele é. Aquela unidade imediata é assim apenas verdade abstrata, em-si-essente, não a verdade efetiva; não somente o conteúdo deve ser verdadeiro, mas também a forma. A resolução da desunião deve ter a figura [tal] que sua forma seja a idéia que sabe e os momentos da resolução têm de ser procurados na própria consciência.¹⁸²

4.5 A exteriorização da Idéia na natureza e na arte

A crítica de Hegel a uma unidade imediata do espírito com a natureza baseia-se no fato de que, para ele, a natureza possui ainda, em sua imediação, o aspecto alienado do ser outro do espírito, i.é. a natureza é, para Hegel, imediatamente não-livre, porque apresenta-se nessa sua imediação ainda na forma da pura exterioridade e contingência. Esta pura exterioridade ou alienação da natureza em relação à idéia ou ao espírito, contudo, não se afigura como uma exterioridade absoluta. Embora Hegel defenda a tese de uma diferença imediata entre ambos – e mantenha inclusive de maneira enfática na *Estética* essa diferença como base para a concepção do belo como não sendo natural mas artístico, porque produzido pelo espírito e não meramente oriundo ou imitado da natureza exterior –, ele compreende, apesar disso, a exterioridade como o próprio movimento de determinação através do qual a idéia ou o espírito existe enquanto natureza¹⁸³. Em outras palavras, a exterioridade ou alienação é o modo pelo qual o espírito nega a si, e dessa forma se diferencia de si mesmo enquanto um outro; e isso tanto no que diz respeito à concepção dessa exterioridade enquanto natureza quanto no que se refere às demais formas que a idéia venha a assumir na objetividade exterior, incluindo o caso da exterioridade estética, embora esta seja, diferentemente da exterioridade natural, já conscientemente reconhecida pelo espírito, como um desdobramento gerado desde o próprio espírito absoluto, estando, dessa forma, numa posição hierarquicamente superior à posição da natureza. Assim, enquanto movimento de diferenciação e reconhecimento do si mesmo do espírito num outro – este, entendido não como apenas um, mas como uma pluralidade diferenciada de existências –, a exteriorização ou alienação do espírito na objetividade não mantém-se estática numa única forma, mas, ao contrário, desenvolve-se de determinação em determinação rumo ao conhecimento e reconhecimento de todo outro para si. Pois, da mesma forma que tem de contrapor-se e diferenciar-se de si enquanto um outro, diz Hegel, o espírito tem igualmente o dever de superar tal contraposição e contradição, i.é. ele tem o dever de tornar o outro também para si,

¹⁸² Idem. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio. Tomo II- Filosofia da Natureza*. São Paulo: Edições Loyola, 1997, § 246, p.20.

¹⁸³ Idem, *ibidem*, § 247, p.26.

tem de trazê-lo à consciência. Esse é o motivo pelo qual a unidade da intuição e da inteligência, da exterioridade com a interioridade, do sensível com o racional, não pode ser começo, mas meta, pois ela tem de ser um produto exercido pela atividade do pensamento espiritual ao longo do próprio desenvolvimento ou formação do espírito rumo ao saber absoluto de si e do outro.

O verdadeiro é o todo. Mas o todo é somente a essência que se implementa através de seu desenvolvimento. Sobre o absoluto, deve-se dizer que é essencialmente *resultado*; que só no *fim* é o que é na verdade. Sua natureza consiste justo nisso: em ser algo efetivo, em ser sujeito ou vir-a-ser-de-si-mesmo.¹⁸⁴

A exterioridade, ou melhor dizendo, o movimento de exteriorização é, portanto, fundamental, segundo Hegel, à própria existência e liberdade do espírito, pois é somente pela negação e pela diferença que o espírito pode deixar de ser algo apenas interior e subjetivo, perante o qual está o objetivo, para tornar-se ele mesmo objetivo, e dessa forma poder então novamente negar a si mesmo enquanto um outro para, finalmente, por meio da superação da contraposição e da contradição, tornar-se aquilo mesmo que ele é: um absoluto vivo.

Tal contraposição do subjetivo e da objetividade que lhe está contraposta, assim como o dever de superá-la, é uma determinação pura e simplesmente universal, que perpassa a tudo.[...] Se ele existe apenas unilateralmente em uma Forma, ele entra justamente por isso na contradição de ser o todo segundo o conceito, mas apenas um lado segundo a existência. Somente pela superação da tal negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa. Passar por este processo de contraposição, de contradição e de solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece apenas afirmativo, é e permanece sem vida. A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição.¹⁸⁵

Assim, apesar de configurar-se como a forma mais alienada ou mais exterior do espírito, mesmo a natureza não existe como absolutamente independente ou estranha à ele, pois, em verdade, ela é posta pelo próprio espírito – a natureza é, segundo Hegel, a primeira forma de aparecer do espírito –, e traz por isso em si mesma, ainda que na forma alienada de um ser apenas em-si, oculto ou interior, também a Idéia absoluta. É necessário pois, para Hegel, como um imperativo que perpassa a tudo, desenvolver e conciliar mesmo o objeto mais oculto e alienado, i.é, é necessário tornar o que é em-si também para-si, explicitar o implícito, o que ocorre, para ele, não de maneira imediata ou intuitiva, mas apenas pela mediação superior do pensamento.

Para Hegel, a unidade entre subjetivo e objetivo só pode ser realmente compreendida na medida em que atinge a forma especulativa, ou seja, na medida em que se mostra não mais

¹⁸⁴ Idem. *Fenomenologia do Espírito*, p. 31.

¹⁸⁵ Idem. *Cursos de Estética*, p.112.

como ponto de partida, mas como resultado de um processo dialético que deve ser “provado” (*bewiesen*) pelo pensamento puro ou filosófico, e não imposto pela intuição ou pela fantasia. Desse modo Hegel se propõe, em seu sistema filosófico, provar a existência do absoluto, como unidade do sujeito e da substância, na forma de uma descrição lógica da necessidade do aparecer (*Erscheinen*) concreto da idéia no mundo, como manifestação cultural, humana e histórica do espírito em sua absolutidade e, portanto, não apenas como natureza.¹⁸⁶

No caso da arte, o espírito não se encontra, apesar de sua pregnância intuitiva e exterioridade sensível, no grau de alienação imediata da natureza, e podemos mesmo dizer, sem exagero, que sua posição pertence ao outro extremo da posição da natureza, i.é, pertence ao domínio especulativo superior do espírito, pois, como afirma Hegel, “o reino da bela arte é o reino do espírito absoluto”¹⁸⁷ que já se sabe a si mesmo como absoluto e efetivo em sua comunidade ou que já é em si e para si mesmo absoluto. Em outras palavras, na arte, o espírito já se encontra, segundo Hegel, num nível ou numa esfera superior em que é capaz de rememorar e reconhecer conscientemente, através de suas obras, o processo pelo qual ele mesmo se desenvolveu ou tornou-se naquilo que ele é; e embora não configure a posição mais elevada de manifestação do espírito – a arte é para Hegel “inferior” à forma da representação e do conceito que caracterizam respectivamente a religião e o pensamento filosófico –, o reino da arte é o reino do absoluto, pois aí é o próprio espírito que se exterioriza a partir de si mesmo na realidade sensível e que se reconhece, subjetiva e objetivamente, como livre.

Na consideração especulativa superior, é o *próprio espírito absoluto* que, para ser para si o saber de si mesmo, diferencia-se *em si mesmo* e, assim, põe a finitude do espírito, no seio da qual ele se torna objeto absoluto do saber de si mesmo. Assim, ele é espírito absoluto em sua comunidade, o absoluto efetivo como espírito e saber de si mesmo [...] Este é o ponto pelo qual devemos começar na filosofia da arte.¹⁸⁸

4.6 Das deficiências do belo natural como base para a necessidade superior da beleza artística

Apesar da enfática afirmação desde o início da Introdução às *Lições sobre Estética*, segundo a qual a beleza é a beleza artística, porque *nascida e renascida do espírito*, estando ela, portanto, em superioridade em relação às formas da natureza, a consideração de um belo natural não pode ser simplesmente negligenciada de uma verdadeira investigação sobre a beleza. Pois, é da deficiência ou incompletude dessa forma ainda natural da beleza que, segundo Hegel, depreendemos a necessidade superior da beleza artística.

¹⁸⁶ GONÇALVES, Márcia C. F. *O belo e o destino*. São Paulo: Loyola, 2001, p.24.

¹⁸⁷ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, p. 109.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 109.

Para Hegel, existe tanto na arte quanto na natureza, embora em níveis diferenciados, um processo gradual e evolutivo de manifestação e elevação do espírito sobre a exterioridade sensível, e é possível inclusive traçar esse caminho desde as formas mais alienadas e contingentes da natureza até as formas mais elaboradas e livres do espírito. Pois assim como a natureza precisa desenvolver-se ou superar sua alienação, e a supera dialeticamente, segundo Hegel, na medida mesmo em que se desenvolve ou evolui, através das diferentes figuras ou aparições da idéia na natureza, do inorgânico ao orgânico, rumo à formas cada vez mais complexas de vida; assim também o belo não se detém numa única forma de aparição da idéia, mas desenvolve-se dialeticamente ao longo da história da evolução do espírito, através das diferentes formas universais e particulares da arte, segundo a maior ou menor presença da vida superior da Idéia absoluta nas formas artísticas. Desse modo existe para Hegel, como um imperativo espiritual e vital, tanto no processo de desocultamento do espírito na natureza quanto no processo superior de manifestação e adequação da Idéia absoluta na arte, uma “evolução”¹⁸⁹ entre as diferentes figuras do desenvolvimento da aparição da idéia que varia em virtude do maior ou menor domínio do idealismo da vida na natureza em direção ao espírito.

Pois a força da vida e, mais ainda, a potência do espírito consiste justamente em pôr em si mesmo a contradição, de suportá-la e de superá-la. Este pôr e solucionar a contradição da unidade ideal e da separação recíproca real dos membros constitui o constante processo da vida e a vida apenas existe enquanto processo [*Prozeß*]. O processo da vida compreende a dupla atividade: por um lado, levar constantemente as diferenças reais de todos os membros e determinidades do organismo à existência sensível; por outro lado, porém, quando estas diferenças reais querem petrificar-se em particularização autônoma e se fechar umas contra as outras em diferenças firmes, fazer valer nelas sua idealidade universal, que constitui sua vivificação. Este é o idealismo da vitalidade. Pois idealista não é apenas a filosofia, e sim já a natureza enquanto vida faz facticamente [*faktisch*] o mesmo que a filosofia idealista realiza em seu campo espiritual.¹⁹⁰

A manifestação da vitalidade na natureza, enquanto é resultado do processo de idealização evolutiva da natureza em vida, apresenta-se, segundo Hegel, como a primeira forma de aparição da beleza – belo natural –, cuja expressão máxima é o organismo vivo animal. Diante desta pluralidade de manifestações singulares da Idéia, no entanto, deve ser distinguida, segundo Hegel, “uma *dupla* Forma de singularidade: a *natural* imediata e a *espiritual*”¹⁹¹. Em ambas, diz Hegel, a Idéia dá existência a si como um conteúdo substancial, o que nos leva a supor que o belo natural deve deter o mesmo conteúdo ideal do belo artístico.

¹⁸⁹ Não queremos com isso dizer que haja uma evolução teleológica nas Formas universais e particulares da arte. Existe uma irreversibilidade evolutiva, no caso da arte, no sentido de que a ela não detém nem assume a mesma forma e impacto que um dia teve em determinada época da cultura; contudo, ela é reversível, na medida em que consegue recapitular, resgatar e recriar esteticamente todo o seu passado e história como um outro tão antigo quanto novo.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 135.

¹⁹¹ Idem, ibidem, p.156.

É no lado oposto, porém, da duplicidade das Formas que, segundo Hegel, encontra-se a diferença; pois dependendo do modo, i.é, da Forma pela qual a Idéia alcance efetividade, seja na singularidade natural ou espiritual, introduz-se uma diferença essencial no próprio conteúdo que aparece em uma ou outra forma que a Idéia venha assumir. Assim, devido a sua imediatez sensível ainda pregnantemente natural e finita, esta forma inicial da beleza não é “nem belo *para si* mesmo nem *produzido a partir de si* mesmo como belo e em vista da bela aparição [*Erscheinung*]”¹⁹². A beleza natural, diz Hegel, é bela, mas apenas para um outro, quer dizer, *para nós* que em nossa consciência a pressentimos e a projetamos como bela. Ela mesma, porém, não tem, segundo Hegel, a finalidade e autonomia de expor sensivelmente, como o faz a arte, o próprio Absoluto, pois o belo natural não é efetivamente produzido pelo espírito, mas apenas ainda pela natureza, embora em sua expressão orgânica apareça já mais próxima do ideal do que em sua forma inorgânica. A existência, portanto, das várias formas de manifestação da idéia, ao longo do desenvolvimento histórico e conceitual do espírito, embora revele, por um lado, a unidade múltipla da Idéia, revela, por outro lado, para o espírito, a necessidade de superar também a manifestação do belo na natureza, pois embora no belo natural a natureza apareça para nós como indicando alguma beleza, nele a adequação da forma sensível com o conteúdo ideal encontra-se ainda limitada à imediatidade finita dos objetos naturais, de modo que não corresponde ao verdadeiro conceito de beleza como manifestação da Idéia absoluta na realidade sensível. São essas deficiências do belo natural que permitem segundo Hegel, colocar em evidência a necessidade do ideal enquanto belo artístico.

Esta deficiência da existência imediata, tanto física quanto espiritual, deve ser apreendida essencialmente como uma *finitude* e, mais precisamente, como uma finitude que não corresponde ao seu conceito e que, por meio desta não correspondência, anuncia justamente sua finitude. Pois o conceito, e de modo ainda mais concreto a *Idéia*, é o *infinito e livre* em si mesmo. A vida animal, embora como vida seja *Idéia*, não expõe a própria infinitude e liberdade – que apenas aparecem quando o conceito perpassou a si completamente por toda a sua realidade adequada, de tal modo que tenha nela apenas a si mesmo e não deixe surgir nela nada a não ser o que ele próprio é. Apenas então o conceito é a singularidade verdadeiramente infinita e livre.¹⁹³

A verdadeira concepção de beleza tem de ser, pois, segundo Hegel, beleza artística, pois apenas nesta a animação e o idealismo da vida não se limitam meramente ao domínio da finitude imediata, mas são em si e para si uma infinitude livre; pois não nasce da natureza, mas apenas da transformação e superação dos limites e dos entraves da mesma. A beleza artística manifesta-se objetivamente na realidade sensível, mas, enquanto uma produção

¹⁹² Idem, ibidem, p. 138.

¹⁹³ Idem, ibidem, p.162.

nascida conscientemente da liberdade do espírito sobre a exterioridade sensível, encontra-se por isso idealmente adequada ao seu conceito e à sua realidade. Ela é, pois, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, superior à natureza e ao belo natural.

4.7 Da superioridade contraditória da arte

Se, por um lado, em seu conteúdo e dignidade suprema, a arte é situada por Hegel ao lado da religião e da própria filosofia, como uma das esferas superiores do absoluto, na consideração histórico-conceitual de sua Forma, no entanto, ela está, contraditoriamente, longe de proporcionar, na modernidade, “aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram”¹⁹⁴. A arte, diz Hegel, não somente não mais nos satisfaz como um absoluto, como permanecerá para nós, no que tange a sua destinação suprema, algo do passado¹⁹⁵.

Essa declaração polêmica, aparentemente contrastante e contraditória com a afirmação de uma superioridade absoluta da arte, e que resultou em tantas controvérsias e interpretações à propósito de um fim da arte, ao contrário de representar um decreto de morte da mesma, parece-nos antes confirmar aquilo que é sintomático e inerente à manifestação não apenas da arte, mas do idealismo da vida do espírito como um todo, qual seja: a capacidade e mesmo a necessidade de pôr em si mesmo a contradição, e de suportá-la e superá-la. No caso específico da arte, – dada a sua posição dialeticamente intermediária, co-pertencente tanto ao plano sensível quanto ao âmbito do conceito – essa tensão e transformação de sua forma e conteúdo parece manifestar-se de modo mais evidente. Pois a arte apresenta-se para Hegel, não como um ideal meramente metafísico apartado da realidade, mas como uma manifestação concreta do próprio processo de transformação histórica do espírito, e revela por isso, objetivamente, através de suas obras, as contradições e superações do próprio Absoluto no mundo. Assim, quando Hegel diz que a arte é, em sua destinação suprema, algo do passado, isso não deve ser interpretado, segundo nos parece, como um decreto de fim ou esgotamento da arte, mas deve antes ser compreendido como uma tomada de consciência da necessidade histórico-conceitual do espírito e da arte, cujo desenvolvimento resulta, não no seu fim, mas na sua auto-dissolução e na determinação de uma nova forma de arte: “A arte nos convida a

¹⁹⁴ HEGEL, G.W.F *Cursos de estética*, p. 35.

¹⁹⁵ Idem

contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte.”¹⁹⁶

É nesse sentido que, para Hegel, a arte é, para nós, algo do passado, pois em sua consciência histórica ela mesma exige, seja em relação a sua forma ou ao seu conteúdo, uma consideração e um tratamento adequados às transformações do seu próprio tempo. Por isso, é ingênua e vã toda tentativa que pretende fazer com que a arte volte a ter na modernidade o mesmo impacto e a mesma função daquela que um dia chegou a ser venerada e idolatrada como a mais alta expressão do absoluto, como era o caso da arte clássica grega. Os belos dias da arte grega passaram e não há como reverter o processo de evolução histórico-conceitual do espírito no mundo, o que não significa que a arte não seja mais possível na modernidade.

A arte não é, seja quanto ao conteúdo, seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte [...] ultrapassamos o estágio no qual se poderia venerar e idolatrar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscita em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente¹⁹⁷

De fato, já não mais nos ajoelhamos, diz Hegel, espontaneamente diante da imagem do deus e não há nem uma educação específica nem uma abstração solitária ou distanciamento das relações humanas que permita restaurar o que se perdeu. Mas o não mais se ajoelhar diante dos objetos da arte como se fora um deus, ao contrário de significar a morte da arte, indica antes a liberdade da arte de ter ultrapassado este estágio para um outro. A arte da modernidade convida ao pensamento, diz Hegel, “não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”, e nem o artista, nem mesmo o que é suposto como gênio, escapa desse imperativo de seu tempo. O próprio Schiller, diz Hegel, é um exemplo dessa influência do pensamento e da crítica filosófica na exposição e configuração de sua obra, mas para Hegel, não se deve lamentar pela perda de naturalidade ou materialidade sensível na arte ou na poesia, pois como evidencia o caso do poeta-filósofo, diz Hegel, ele apenas mostrou estar à altura de seu tempo e ser digno de relevância não apenas poética, mas filosófica.

Pois Schiller em suas observações [*Betrachtungen*] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo [...] Por causa disso, fez-se a ele uma objeção, sobretudo para criticá-lo e preteri-lo perante a objetividade e desenvoltura

¹⁹⁶ Idem, ibidem, p.35.

¹⁹⁷ Idem, ibidem, p. 34.

sempre constantes – não obscurecidas pelo conceito – próprias de Goethe. Neste contexto, porém, Schiller, enquanto poeta apenas pagou o tributo à sua época e isso de um modo que apenas honrou esta alma sublime e ânimo profundo e para o proveito da ciência e do conhecimento.¹⁹⁸

Essa influência, portanto, do conceito filosófico na consideração estética, embora evidencie, por um lado, segundo Hegel, a decadência ou transformação da arte em relação à posição que esta ocupava no passado, por outro lado remete para um outro movimento: o da necessidade ou mesmo da exigência de se considerar filosoficamente o que seja a arte; não porque o pensamento conceitual tenha simplesmente subsumido a sensibilidade –, mas porque a própria arte, como filha de seu tempo, enquanto é simultaneamente produto e agente da cultura, do espírito, nos convida e nos aproxima da forma do conceito. Refletir, pois, conceitualmente sobre a arte, de forma alguma implica, para Hegel, tirar-lhe autonomia, condicionando-a a uma atividade lógico-formal ou prescritiva segundo determinidades dadas ou artifícios técnicos, isso inclusive tampouco se aplica aos conceitos puros filosóficos; muito pelo contrário, a necessidade de se pensar sobre a arte significa, como dissemos acima, antes a tomada de consciência do processo mesmo de desenvolvimento conceitual e histórico da arte e concomitantemente do espírito. Pois o espírito não se define, segundo Hegel, enquanto uma alma abstrata, nem se estagna incólume numa existência a-histórica, mas eterniza-se e afirma a sua liberdade, na medida em que perfaz dialeticamente a si próprio, ao longo das figuras e momentos da história de seu mundo, afirmando, determinando, diferenciando-se e reformulando a si próprio e a cada parte de seu caminho.

O espírito não é algo em repouso; antes, é o absolutamente irrequieto, a pura atividade, o negar ou a idealidade de todas as fixas determinações-do-entendimento. Não é abstratamente simples, mas em sua simplicidade, ao mesmo tempo, é um diferenciar-se de si-mesmo. Não é uma essência [já] pronta, antes de seu manifestar-se, ocultando-se por trás dos fenômenos; mas, na verdade, só é efetivo por meio das formas determinadas da sua necessária manifestação de si; e não (como aquela psicologia acreditava) uma alma-coisa, que está somente em uma relação exterior para com o corpo, se não interiormente ligado ao corpo pela unidade do conceito [...] Só a realidade do *espírito* é, ela mesma, idealidade; só no espírito se encontra, assim, absoluta unidade do conceito e da realidade, portanto a infinitude verdadeira [...] Mas se o espírito é declarado como ilimitado, como verdadeiramente infinito, nem por isso se deve dizer que o limite, total e absolutamente, não está no espírito; antes, temos de reconhecer que o espírito deve determinar-se portanto, [deve] finitizar-se, limitar-se. Mas o entendimento está errado em considerar essa finitude como uma finitude rígida – a diferença do limite e da infinitude como uma diferença absolutamente fixa – e afirmar, por esse motivo, que o espírito *ou* é limitado *ou* é ilimitado. A finitude, apreendida de modo verdadeiro, está contida na infinitude, como foi dito; o limite, no ilimitado. O espírito é, por isso, *tanto* infinito *quanto* finito, e *nem* é só um *nem* é só o Outro; permanece infinito em sua finitização, porque suprassume em si mesmo a finitude; nada nele é algo fixo, algo essente; mas, é antes, tudo nele é apenas um ideal, algo que só aparece.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 79.

¹⁹⁹ Idem. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*. São Paulo: Loyola, 1995, p.10. 32-33.

Da mesma forma, também a beleza, enquanto é uma manifestação da Idéia absoluta, nascida do espírito, em seu co-pertencimento com o pensamento conceitual e com o fenômeno sensível, ela tampouco é uma abstração do entendimento ou um sentimento apenas subjetivo, nem limita-se em sua forma material a uma existência meramente determinada pelos limites da finitude, mas, em sua realidade superior, ideal, ela é tão infinita quanto finita, tão temporal quanto duradoura; a beleza é “o conceito em si mesmo concreto e absoluto e, concebido de modo mais determinado, é a Idéia absoluta em sua aparição [*Erscheinung*] adequada a ela mesma”²⁰⁰. Por isso, em sua infinitude finita, no objeto belo devem aparecer, de modo livre e necessariamente interpenetrados, tanto o universal quanto o particular, tanto a idéia quanto a realidade, não apenas em relação à unidade ideal como também para si mesmas, em todos os lados universais e particulares do todo.

Pois segundo a essência do belo, no *objeto belo* devem aparecer tanto o conceito, sua finalidade e sua alma assim como sua determinidade, multiplicidade e realidade exteriores em geral, operados a partir dele mesmo e não por outros, na medida em que, como vistos, o objeto apenas tem verdade enquanto unidade e concordância iminentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos. Além disso, uma vez que o próprio conceito é o concreto, sua realidade também aparece pura e simplesmente como uma configuração [*Gebilde*] completa, cujas partes singulares se mostram igualmente como estando em animação e unidade ideais. Pois a concordância entre o conceito e o fenômeno constitui a interpenetração consumada. Por causa disso, a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] externas não permanecem separadas da matéria ou impostas mecanicamente sobre ela para outros fins, mas aparecem como a Forma que se configura [*herausgestaltende Form*] e que é inerente à realidade segundo seu conceito. [...] As duas coisas tem de estar presentes no objeto belo: a *necessidade*, posta pelo conceito, na coesão recíproca dos lados particulares e a aparência de sua *liberdade* enquanto partes que se ressaltaram para si e *não apenas* para a *unidade*.²⁰¹

Ao conceber, pois, a estética como filosofia da arte, Hegel não tem por intuito destituí-la de seu próprio domínio, imprimindo-lhe uma outra forma que não a sua própria, mas visa antes mostrar que a arte forma um elo necessário no sistema filosófico e na formação espiritual do homem como um todo. A arte, pois, segundo Hegel, não só pode como deve ser digna de uma consideração filosófica, i.é, ela é conceituável, não por confundir-se com a própria filosofia, mas porque é, ao lado da religião e da filosofia, uma das formas de manifestação da Idéia, quer dizer, ela é uma das formas pela qual o espírito se exterioriza, se efetiva e se reconhece no mundo. A arte nasce da Idéia Absoluta e tem por finalidade expor sensivelmente, através de sua forma artística, o próprio conteúdo Absoluto; e, embora não seja, como reconhece Hegel, o modo mais elevado de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito, sua necessidade e autonomia residem, para Hegel, justamente na capacidade peculiar à bela arte de imprimir e expressar no sensível, através da transformação

²⁰⁰ Idem, *Cursos de Estética*, p. 108.

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 129.

da efetividade contingente em obras de arte reais, históricas e universais, a duração e a emancipação do espírito humano na história do mundo.

A necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo [*Selbst*]. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente transforma o que é para si, bem como realiza este ser-para-si [*Fürsichsein*] externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem.²⁰²

A dimensão, portanto, intuitiva que caracteriza a arte (sua forma de exposição sensível), combinada com seu conteúdo absoluto (seu co-pertencimento originário à Idéia), longe de aliená-la na mera exterioridade, confere-lhe o poder de transformar a realidade em obra do espírito. De fato, há – como enfatiza Hegel na *Introdução da Estética* – um movimento característico na arte da alienação do conceito em direção ao sensível, e do sensível em direção ao conceito, na medida em que a arte expressa o seu duplo pertencimento espiritual e sensível, mas essa alienação ou estranhamento que se presentifica na arte não é, como dissemos anteriormente, do mesmo tipo da que ocorre, por exemplo, em relação à natureza, ou mesmo em relação ao belo natural; pois embora haja, como diz Hegel na *Lógica*, na *Filosofia da Natureza*, e também na *Estética*, uma dialética de alienação e desalienação do espírito na natureza, variando de acordo e em função do desenvolvimento do idealismo, a própria natureza não é imediatamente livre ou bela. Da mesma forma, também no caso do belo natural, como mostramos, embora a natureza, em sua expressão de vitalidade, apresente-se já mais próxima de um ideal, aparecendo por isso para nós como bela, nele, o verdadeiro e o livre mostram-se ainda restritos ao cerco temporal e às vicissitudes da matéria sensível, encontrando-se assim limitados a uma existência não livre. No belo artístico, ao contrário, trata-se de uma forma já ideal de reconhecimento do próprio espírito pelo espírito, e não de um pressentir ainda incompleto ou obscuro do conteúdo absoluto da Idéia, pois a arte habita, para Hegel, uma realidade superior, nascida da própria liberdade do espírito sobre a natureza. Por causa disso, o belo em Hegel é fundamentalmente belo artístico, pois a arte é sempre um produto elaborado pelo e para o homem – “a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito” – ao passo que o belo natural (realizado em especial na esfera do organismo vivo) é ainda uma exteriorização inadequada “que aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua substância, está contido no próprio espírito”, mas não suficientemente realizado em sua

²⁰² Idem, *ibidem*, p.53.

liberdade. Este é o motivo pelo qual o espírito se vê necessariamente forçado a negar a natureza imediata para exercitar e realizar a sua própria liberdade num terreno superior: “este terreno é a arte e sua efetividade o ideal”.

A necessidade do belo artístico se deriva, pois, das deficiências da efetividade imediata e a tarefa dele deve ser estabelecida de tal modo que tenha a vocação de também expor no exterior, em sua liberdade, o fenômeno da vitalidade, e especialmente da animação espiritual, e fazer o exterior adequado ao seu conceito. Apenas então o verdadeiro é retirado de seu cerco temporal, de sua dispersão na série das finitudes e ao mesmo tempo conquista um fenômeno exterior, no qual não mais aparece a indigência da natureza e da prosa, mas uma existência digna da verdade que, por seu lado, permanece em livre autonomia, na medida em que possui sua determinação em si mesma e não a encontra posta em si mesma por meio de outro.²⁰³

O conceito, pois, verdadeiramente científico do belo (a idéia do belo) não é dado de imediato, tal como nas formas sensíveis da natureza, mas é fruto do trabalho do espírito sobre a natureza, i.é, é fruto do próprio movimento de transformação e libertação da exterioridade sensível, pelo espírito, através da arte. Reconhecidos por Hegel como autêntica obra do espírito em um domínio já absoluto, embora não sejam enquanto tais propriamente pensamento e conceito, belo e arte já não serão mais em Hegel objetos de um acordo entre as faculdades do conhecimento de um sujeito, ou resultantes de um jogo livremente desinteressado, mas serão considerados conceitual e historicamente como a primeira manifestação da liberdade do espírito absoluto na realidade sensível.

A idéia do belo artístico, compreendida assim como a verdadeira efetividade de união do conceito e de sua realidade, e não como uma idéia abstrata ou meramente sensível, será descrita na Estética de Hegel, como desenvolvendo-se a partir de três Formas universais da arte – a simbólica, a clássica e a romântica –, que propagadas através de suas diferentes formas particulares – a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia –, configurarão as variadas relações entre forma e conteúdo na arte, i.é, as diferentes manifestações da beleza, cujo resultado será concebido, segundo Hegel, conforme os três estágios ou movimentos dialeticamente complementares do seu desenvolvimento, quais sejam: na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Idéia da beleza. Nesta dialética complementar da universalidade e de particularidade na configuração artística encontra-se, segundo Hegel, o fundamento e a divisão para a ciência da arte.

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

²⁰³ Idem, ibidem, p. 163.

configurações da arte, em cuja Forma o espírito, enquanto ser artístico, dá a si a consciência de si mesmo.²⁰⁴

4.8 Da intuição à representação: o desenvolvimento das formas universais e particulares da arte.

Uma vez, pois, estabelecido que a arte nasce da Idéia Absoluta, como unidade do conceito e de sua realidade, e que tem por finalidade expor sensivelmente, através de suas diversas configurações, o próprio Absoluto, como seu conteúdo ideal, vejamos então de que modo esse conteúdo será concebido e manifesto pelas diferentes formas universais e particulares da arte ao longo do desenvolvimento conceitual e histórico da Idéia da beleza.

Na primeira forma de aparição da Idéia na realidade sensível, o conteúdo ideal do belo mostra-se ainda de modo indeterminado, confuso, oculto, ou, como diz Hegel, apresenta-se apenas como uma *determinidade abstrata*. Nesta Forma, denominada por Hegel de simbólica, a arte não possui ainda em si mesma a objetividade e a individualidade que o ideal exige. Nela, a Idéia ainda não encontrou a forma adequada à sua exposição verdadeira e apresenta-se por isso ainda como “um mero procurar o ato de figuração [*Verbildlichung*]”²⁰⁵, i.é, permanece apenas numa luta e aspiração pela Idéia.

Nesta inadequação da forma com o conteúdo, a relação da Idéia com a objetividade torna-se, assim, segundo Hegel, apenas *negativa* ou *sublime*; pois enquanto permanece ainda como um interior oculto, insatisfeita e inadequada na exterioridade, a própria Idéia tem, em decorrência disso, de forçar violentamente a matéria sensível na direção da expressão de seu significado. Estas características correspondem, em geral, para Hegel, às primeiras manifestações artísticas do oriente, como a arte hindu e egípcia, que em sua busca e aspiração sublimes por expressar o conteúdo divino, imprimem pretenciosamente, mas não idealmente, nos objetos mais bizarros e animais, o significado absoluto ainda que às custas da visível violência sobre a matéria. Por causa disso, diz Hegel:

o significado não pode ser completamente configurado [*eingebildet*] na expressão e, apesar de toda aspiração e tentativa, permanece, contudo, insuperada a inadequação entre a Idéia e a forma. – Esta seria a primeira Forma de arte, a simbólica, com sua procura, sua efervescência, seu enigma e sublimidade.²⁰⁶

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 88.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p.91.

²⁰⁶ Idem, ibidem, p. 92.

Contudo, embora configurem formas ainda imperfeitas de idealização da objetividade, é possível já conceber a Forma de arte simbólica como o início da manifestação da Idéia da beleza na arte, pois, se por um lado, em sua negatividade sublime, ela resulta em inadequação e abstração, por outro lado, esse mesmo aspecto característico da arte simbólica expressa já o impulso e a necessidade da arte, e portanto do espírito, de superar a imediatidade sensível da natureza em direção à Idéia: espiritualização da natureza.

Na segunda Forma de arte, denominada por Hegel de Clássica, esta deficiência ou inadequação entre a forma e o conteúdo, expressa pela Forma Simbólica, está, segundo Hegel, suspensa. A Forma Clássica supera as deficiências da Simbólica, na medida em que apresenta-se em sua Forma como a “livre e adequada conformação [Einbildung] da Idéia”²⁰⁷, i.é, na medida em que nela a forma mostra-se como em plena concordância com o conteúdo ideal. Desse modo, a Forma Clássica é para Hegel aquela que “pela primeira vez oferece a produção e intuição do ideal completo e o apresenta como efetivado”²⁰⁸

Essa perfeita adequação da forma com o conteúdo na Forma Clássica, no entanto, não deve ser compreendida ou confundida, segundo Hegel, com uma adequação apenas formal, i.é, como uma conformidade a fins do conteúdo ou do significado com a configuração exterior; pois se assim o fosse, diz Hegel, conceberíamos como clássica, toda teleologia presente na natureza. A livre adequação que caracteriza a beleza clássica deve então residir não na mera regularidade ou harmonia da conformidade a fins, mas no fato de que o seu próprio conteúdo é a Idéia concreta, i.é, é a Idéia como unida e concretizada numa Forma determinada, enquanto ideal. Em virtude disso, quer dizer, na medida em que na beleza clássica o conteúdo ideal encontra-se plenamente adequado à forma material, e vice-versa, sua forma não pode mais existir como mera exterioridade sensível, mas tem de apresentar-se também como uma livre espiritualidade, i.é, como uma espiritualidade concreta tornada individual. Esta forma, diz Hegel, que traz em si o conteúdo como sua individualidade ideal, é a forma humana, que, contudo, enquanto arte e não mera natureza, não se mostra como uma corporeidade apenas sensível, submetida às leis da causalidade fenomênica, mas que em sua concreta espiritualidade individualizada, apresenta-se na forma de um corpo ideal, a um só tempo humano e divino, sensível e espiritual, particular e universal. Este momento de perfeição estética corresponde, segundo Hegel, às formas produzidas pelo mundo grego, e representam o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar. Entretanto, apesar da plena adequação entre o espiritual e o sensível presente na Forma Clássica, esta

²⁰⁷ Ibidem, p. 92.

²⁰⁸ Ibidem, p 92.

forma apresenta, ainda que contraditoriamente, também uma deficiência, que é na verdade decorrente da própria limitação ou contradição inerente à esfera artística. Segundo Hegel, esta limitação deve ser identificada com o próprio modo de manifestação estética, que em geral busca transformar em objeto, i.é, numa forma particular sensível, aquilo que segundo seu conceito é infinito. No caso específico da forma clássica, esta “deficiência” mostra-se justamente naquilo que seria sua conquista e solução sobre a inadequação e abstração simbólica: a antropomorfização do espírito expressa pelo corpo humano. Para Hegel, embora a arte deva progredir para a antropomorfização, a corporificação do espiritual acaba tornando-se uma limitação para o espírito, pois este, enquanto a subjetividade infinita da Idéia, vê-se impedido de configurar-se livremente para si como absoluto, uma vez que tem de permanecer unido às determinações do corpóreo. É por esse motivo que a Forma de arte clássica se dissolve “ e exige a passagem para uma *terceira* Forma de arte mais elevada, a saber, a *romântica*”,²⁰⁹.

A Forma de arte Romântica é pois aquela que supera a forma clássica, contudo suprimindo “novamente”, tal como a simbólica, embora de modo superior, aquela fusão da Idéia com a realidade; e ela supera a unidade, na medida em que adquire um novo conteúdo que transcende não somente o modo de expressão clássico, mas toda forma anterior de arte. Este conteúdo, diz Hegel, embora não mais unido com a representação sensível e com a intuição espontânea que caracterizam a apreensão e exposição do deus grego, presentificado na beleza do corpo humano, corresponde, no entanto, a uma nova unidade que coincide com a concepção cristã de Deus como espírito, i.é, coincide com a Idéia do divino como presentificado primordialmente como autoconsciência, como interioridade espiritual. Tal elevação representa, para Hegel, uma enorme diferença e conquista na história da arte e do espírito como um todo, diferença esta, segundo ele, similar a que separa o homem do animal. Pois, ao elevar o divino da materialidade exterior para a interioridade autoconsciente, a arte não somente transforma o seu modo de exposição como conquista sua forma de liberdade mais elevada, uma vez que se ultrapassa a si própria “no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística”²¹⁰.

Se o em-si do estágio anterior, a unidade da natureza humana e divina, é elevada de uma unidade *imediata* para uma unidade *consciente*, então o *verdadeiro* elemento para a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a *interioridade autoconsciente*. É por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus *como espírito* e não como espírito individual e particular, mas como *absoluto*, no *espírito* e na verdade – recua da sensibilidade da representação para a

²⁰⁹ Ibidem, p. 93.

²¹⁰ Ibidem, p. 95.

interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo.²¹¹

A Forma de arte romântica transforma portanto a interioridade espiritual, e não mais o corpo, em sua matéria. Desse modo, é o próprio conceito de aparição e manifestação estética que é transformado, pois o que se objetiva é a espiritualidade livre e concreta que, contudo, como não necessita mais permanecer atado à exposição sensível, aparece não como configurada numa materialidade sensível, mas numa matéria que já se espiritualizou, i.é, aparece para o interior espiritual. É neste sentido, diz Hegel, que a arte se ultrapassa a si mesma, i.é, ultrapassa a concepção de arte como manifestação sensível da Idéia, pois já não necessita trabalhar para uma intuição sensível, mas somente para a simples interioridade subjetiva do espírito, para o ânimo, para o sentimento. Esta interioridade constitui a forma e o conteúdo do romântico que, no entanto, enquanto arte, deve poder ser levado à exposição, como aparência desta interioridade.

A interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que esta vitória apareça no próprio exterior e por intermédio dele, fazendo com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor.²¹²

Esta retração ou recuo da espiritualidade em si mesma, i.é, na interioridade subjetiva, em “detrimento” da exterioridade objetiva, que a partir de então passa a ser considerada como inessencial, traz contudo para a arte um problema no que tange a sua Forma. Pois enquanto arte, ela necessita de alguma forma de exterioridade para sua expressão. Mas como expor o universal se a exterioridade e particularidade não possuem mais o conceito e o significado absoluto como adequados neles mesmos, tal como se mostrava na arte clássica? Desse modo, diz Hegel, surge novamente a inadequação entre a Idéia e a forma, como ocorria com a arte simbólica, com a grande diferença de que no romântico a Idéia “deve aparecer em si mesma completa como espírito e ânimo”²¹³. Por isso na arte romântica a Idéia se priva da unidade com a exterioridade sensível, mas tem de buscar sua reconciliação com a realidade e aparição em si mesma.

Assim se complementam, para Hegel, os três tipos de relações da Idéia com a forma no âmbito universal da arte, explicitadas nas Formas simbólica, clássica e romântica, cujo desenvolvimento histórico-conceitual consiste respectivamente “na aspiração, na conquista e

²¹¹ Ibidem, p. 94-95.

²¹² Ibidem, p. 95.

²¹³ Ibidem, p.96.

na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Idéia da beleza”²¹⁴. Enquanto Idéia concreta, no entanto, posta como a união do conceito com sua realidade, a beleza, compreendida segundo as Formas universais da arte deve, porém, poder vir à consciência artística, o que ocorre, segundo Hegel, apenas por meio da “propagação e da mediação renovada das particularidades da Idéia”²¹⁵, através do que a beleza se desenvolve e adquire uma *totalidade de fases e de Formas particulares*. Estas formas particulares correspondem, por um lado, de acordo com a sua configuração material, mais sensível ou mais espiritual, ao tipo de relação e adequação entre forma e conteúdo requerida por uma ou outra forma universal, e por outro lado apresentam-se também como absorvendo e configurando a totalidade dessas fases.

A *primeira* forma particular de arte é definida por Hegel pela bela *arquitetura*, cuja matéria é a própria materialidade exterior inorgânica. Sua tarefa consiste, pois, dada a sua materialidade pesada, em elaborar o mundo exterior inorgânico, de modo a torná-lo adequado à arte e aparentado ao espírito. Por causa disso, essa forma particular de arte, adequa-se mais especificamente à Forma simbólica, pois tem de imprimir o significado absoluto mesmo nas formas mais brutas e mecanicamente pesadas da exterioridade sensível, o que ocorre apenas de modo abstrato e, portanto, ainda não plenamente adequado em sua configuração à Idéia.

Posto que neste material e Formas o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Idéia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte simbólica.²¹⁶

Contudo, apesar de não efetivar plenamente a adequação entre forma e conteúdo, a arquitetura é, para Hegel, aquela que pela primeira vez abre o caminho para a manifestação da Idéia na natureza objetiva, na medida em que pela configuração do templo ela purifica o espaço da finitude e da deformidade sensível para dar lugar à habitação do Deus. Ela permite assim que a própria matéria sensível se direcione para a espiritualidade, e por meio dessa nova conformação material ela envolve e forma nos fiéis um espaço para a reunião e presentificação do divino.

E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito. Ela permite que uma envoltura [*Umschließung*] se erga para o alto para a reunião dos fiéis – enquanto proteção contra a ameaça da tempestade, contra a chuva, o mau tempo e animais selvagens – e, manifesta aquele querer-se reunir [*Sichsammelnwollen*], mesmo que de um modo exterior, mas ainda assim artístico.²¹⁷

²¹⁴ Ibidem, p. 96.

²¹⁵ Ibidem, p. 90-91.

²¹⁶ Ibidem, p. 96-97.

²¹⁷ Ibidem, p. 98.

Nesta espiritualização da matéria inorgânica, porém, diz Hegel, a arquitetura pode querer ir tão longe a ponto de ultrapassar a si mesma em direção a um novo estágio: a escultura.

Se a arquitetura portanto cria as condições exteriores da possibilidade para a habitação do Deus e para a reunião da comunidade espiritual, é na escultura que então o próprio Deus se presentifica, “na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade”²¹⁸. A escultura reúne de modo idealmente concreto, os dois lados do sensível e do espiritual. Na medida em que esculpe adequadamente na forma corporal a figura individual do Deus, ela assume a Forma de arte clássica como o seu tipo fundamental

Assim, o material sensível e exterior não é mais trabalhado apenas segundo sua qualidade mecânica, como massa pesada, nem nas Formas do inorgânico e nem como sendo indiferente à coloração e assim por diante, mas é trabalhado nas Formas ideais da forma humana e, na verdade, na totalidade das dimensões espaciais.²¹⁹

Desse modo, na medida em que erige a estátua do Deus no templo, a escultura ultrapassa os limites da inorganicidade e conquista na própria materialidade sensível uma figuração orgânica ideal, expresso pela beleza da forma corporal humana. Mas mais que isso, por causa de suas dimensões materiais não tão pesadas quanto as da arquitetura, embora ainda exteriores, ela permite que o próprio Deus, enquanto configurado individualmente, desloque-se do templo para o interior da habitação dos fiéis; e nesse deslocamento da exterioridade do templo para a interioridade da casa, o espírito torna-se então aquilo mesmo que ele é : o espírito em sua comunidade. Nessa dispersão, contudo, o divino ou a Idéia liberta-se da exterioridade abstrata bem como dos limites da corporeidade que a escultura exige e expõe, e é elevado à espiritualidade e ao saber. Assim, enquanto ultrapassa os limites da matéria objetiva, a espiritualidade se expõe e aparece não apenas como espiritualidade particular mas como ânimo particular, de modo que ganham “vida” também, como objeto de exposição artística, as mais variadas manifestações da subjetividade espiritual “em seu movimento e atividade vivos como paixão, ação e acontecimentos humanos”²²⁰. É o próprio elemento sensível, pois, que se particulariza em cor, som, movimento e reflexão artística, uma vez que deve mostrar-se adequado à interioridade subjetiva. Em consequência disso, a arquitetura e a escultura se “dissolvem” para dar lugar a uma nova esfera de artes particulares: românticas.

²¹⁸ Ibidem, p. 98.

²¹⁹ Ibidem, p.98.

²²⁰ Ibidem, p. 99.

Assim como Forma e conteúdo se elevam à idealidade, na medida em que abandonam a arquitetura simbólica e o ideal clássico da escultura, tais artes retiram seu tipo [*Typus*] da Forma de arte romântica, cujo modo de configuração elas mais adequadamente estão destinadas a manifestar. E elas são uma totalidade de artes por que o próprio romântico é em si mesmo a Forma a mais concreta.²²¹

A articulação interna desta esfera de artes particulares deve ser, pois, segundo Hegel, concebida e direcionada da seguinte forma: primeiro a pintura, em seguida a música, e por fim a poesia.

A pintura é posicionada, por Hegel, como a primeira arte particular da esfera romântica, dada a sua proximidade com a escultura, pois tem como matéria de sua configuração a visibilidade que se particulariza enquanto cor. A arquitetura e a escultura, diz Hegel, são também visíveis e coloridas, contudo, diferem fundamentalmente da forma de visibilidade proporcionada pela pintura, uma vez que nesta o que se torna visível não depende nem da materialidade pesada da escultura nem da espacialidade sensível da escultura, mas apenas da luz que, “ao se especificar com seu oposto, o escuro, e com ele se associar, se torna cor”. A pintura consegue, pois, trazer à superfície a idéia da profundidade, da grandeza, da largura... sem contudo necessitar da matéria que configura essas dimensões na realidade sensível. Por outro lado, ela consegue trazer à luz também todo o reino da particularidade subjetiva, “tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [*Empfindung*], representação e finalidade”²²².

A segunda forma pela qual a arte se particulariza e se efetiva, enquanto Forma romântica é a música. Apesar de sua materialidade ainda sensível, o modo pelo qual a música expõe essa materialidade permite que ela atinja níveis subjetivo-particulares cada vez mais idealizados e profundos. A idealização da materialidade sensível na música ocorre na medida em que, pela unidade individual do ponto, ela ultrapassa negativamente os limites materiais impostos pela espacialidade, para então, enquanto movimento e vibração sonora do corpo material, conquistar a idealidade do tempo.

Tal idealidade inicial da matéria, que não mais aparece como idealidade espacial, mas como temporal, é o som, o sensível estabelecido negativamente, cuja visibilidade abstrata se transformou em audibilidade, na medida em que o som desprende o ideal como que de seu confinamento na materialidade.²²³

²²¹ Ibidem, p. 100.

²²² Ibidem, p. 100.

²²³ Ibidem, p. 101.

Esta primeira interiorização sonora conquistada pela música fornece segundo Hegel, o material para a plena interioridade subjetiva do espírito, uma vez que na ampla variedade e profundidade de seus sons permite que “o ânimo soe e ressoe com toda a escala de suas sensações e paixões” Dessa forma, a música posiciona-se como o ponto central das artes românticas e como ponto de transição entre “a sensibilidade espacial abstrata da pintura e a espiritualidade abstrata da poesia”.²²⁴

Por fim, a terceira forma particular das artes tem na poesia o seu domínio, e podemos mesmo dizer que, para Hegel, ela constitui não somente a terceira exposição das artes particulares românticas, mas compreende em sua exposição, de um modo peculiar, a totalidades das demais formas de arte.

A especificidade da poesia, diz Hegel, reside na capacidade e potência desta de ao mesmo tempo elevar e submeter todo elemento sensível às representações do espírito, “submissão” esta, aliás, iniciada pela pintura e pela música. Nestas, contudo, a espiritualidade adequava-se, ainda que negativamente, à visibilidade sensível-espacial pictórica ou à audibilidade sensível-temporal musical, ao passo que na poesia o espírito liberta-se de todo material exterior sensível, pois não necessita do espaço e do tempo externos, mas apenas do espaço e tempo do espírito. Assim, na poesia, o som torna-se palavra e as imagens tornam-se representações, ambas expostas e expressas pelo próprio espírito autoconsciente que “a partir de si mesmo une o espaço infinito da representação ao tempo do som”²²⁵. Em decorrência disso, o elemento material da poesia, i.é, sua forma de exposição, liberta-se das exigências sensíveis da intuição e torna-se representação poética. No entanto, enquanto ainda arte, i.é, enquanto ainda pertencente à esfera absoluta da fantasia, estende-se por todas as Formas e formas do belo, atravessa, ultrapassa e se desenvolve autonomamente em todas elas.

A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento [...] mas a poesia é adequada a todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença.²²⁶

A poesia representa de fato, para Hegel, a consumação suprema do conceito de belo e do sistema das artes como um todo, na medida em que nela e através dela é o próprio espírito

²²⁴ Ibidem, p. 101.

²²⁵ Ibidem, p. 101.

²²⁶ Ibidem, p. 102-103.

que, ao elevar-se esteticamente da realidade sensível, liberta-se da natureza exterior e conquista o domínio sobre um mundo que é conscientemente produzido por ele mesmo. Contudo, tal como indicado e prenunciado pelo próprio desenvolvimento histórico-conceitual da arte, a consumação da poesia traz tanto em sua forma quanto em seu conteúdo a exigência de um ultrapassamento da arte por si e em si mesma, ou, em outras palavras, ela exige em sua liberdade, novamente e, segundo seu próprio conceito e realidade, a busca e a conquista de uma nova forma e de um novo conteúdo artísticos, coerentes não apenas com a Idéia absoluta e com a realidade sensível, mas com a organização dessa efetividade conscientemente produzida pelo espírito.

5 A POESIA NA ESTÉTICA DE HEGEL

Como vimos de modo breve no capítulo anterior, a poesia tem sua expressão mais adequada no mundo romântico, e é concebida por Hegel como a forma suprema das artes, sendo caracterizada não somente como a mais elevada das manifestações artísticas, mas como uma totalidade capaz de unificar e desdobrar em si mesma, no estágio superior da interioridade espiritual, aquilo que é próprio a toda construção e desenvolvimento das demais artes: o seu conteúdo espiritual. Nas palavras de Hegel:

por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si interior enquanto interior, o qual escapa à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma seqüência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação.²²⁷

Seu modo peculiar de exposição [*Darstellung*], no entanto, coloca para a arte um “desequilíbrio” ou mesmo uma contradição no que tange à definição “sensível-idealista” da arte como exposição sensível do absoluto, uma vez que, enquanto arte discursiva, ela não se expressa mais pela forma da intuição [*Anschauung*], mas por uma forma específica de representação [*Vorstellung*], a representação sensível [*sinnliche Vorstellung*], que embora ainda pertencente aos domínios da fantasia artística, independe da materialidade exterior sensível para a sua realização. Vejamos então, mediante a delimitação da expressão poética, como se dará, no sistema geral das artes e dos gêneros da poesia, essa transposição da forma da intuição para a forma da representação, e até que ponto essa transformação do modo de exposição, cujo desenvolvimento resulta para Hegel no ultrapassamento da arte por si mesma, permite-nos pensar não exatamente um fim da arte em prol da prosa da finitude, da religião ou do pensamento filosófico, mas uma reelaboração ou mesmo uma ampliação dialética do conceito de arte como afirmação e realização da liberdade do espírito humano e, conseqüentemente da liberdade estética na história do mundo.

5.1 Da representação como categoria formal da poesia

“O templo da arquitetura clássica reclama por um deus que habite em seu interior”²²⁸. Com essa afirmação, pronunciada logo na abertura do volume sobre a Poesia, Hegel

²²⁷ HEGEL, G.W.F., Cursos de Estética IV, p. 13.

²²⁸ Ibidem, p.11.

prelucida já para a arte, como algo implícito em suas formas, mesmo nas mais exteriormente sensíveis, como é o caso da arquitetura, aquilo mesmo que se evidenciaria como o material e o conteúdo fundamentais da poesia, a saber: o domínio da interioridade subjetiva do espírito enquanto verdadeira liberdade da arte.

Agora, diz Hegel, na esfera poética, já não são mais as formas sensíveis do mármore, do bronze, da cor ou mesmo dos sons que fornecem o material e a expressão ao conteúdo da arte, mas sim o representar e o intuir interiores mesmos que, enquanto formas espirituais, se colocam no lugar daquele elemento sensível de antes e fornecem e configuram a forma e o conteúdo, a exterioridade e a objetividade propriamente ditas da poesia. Desse modo, transformam-se na poesia, segundo Hegel, não apenas a forma da exposição artística, voltada anteriormente para fora, i.é, para as formas exteriores da intuição sensível, mas também o conteúdo absoluto e a relação entre ambos, uma vez que não é mais na objetividade [*Objektivität*] exterior das obras de arte, mas na própria interioridade subjetiva da consciência que deverá revelar-se efetivamente para o espírito, como uma objetualidade [*Gegenständlichkeit*] representativa de si mesmo, de sua própria individualidade, “tanto o Conteúdo da vida religiosa quanto o da vida mundana”²²⁹; ambos entrelaçados na subjetividade espiritual enquanto o amplo mundo de experiências e acontecimentos vividos e vislumbrados pelo espírito. A objetividade e a exterioridade das formas da poesia, pois, na medida em que voltam-se para essa interioridade espiritual subjetiva como o próprio Conteúdo da arte, e na medida em que têm de expressar esse Conteúdo tal como ele é representado no interior da consciência do espírito, já não podem mais ser configuradas numa materialidade sensível, mas têm agora de “alcançar uma existência apenas na consciência mesma como algo representado e intuído meramente de modo espiritual”²³⁰, i.é, têm de libertar-se da realidade sensível, têm de tornar-se elas mesmas formas apenas existentes para a consciência do espírito, sem contudo perder a vitalidade e a beleza da particularidade sensível; o que ocorre não segundo as formas intuitivas da aparição sensível, mas apenas segundo a forma da representação, através da linguagem. Nas palavras de Hegel:

Em parte, a saber, o seu princípio é em geral o da espiritualidade, que não se volta mais para fora para a matéria pesada como tal, a fim de formá-la simbolicamente, como a arquitetura, em um entorno análogo do interior, ou, tal como a escultura, configurar a forma natural pertencente ao espírito na matéria real como exterioridade espacial, mas expressa imediatamente para o espírito o espírito como todas as suas concepções da fantasia e da arte, sem ressaltá-las visível e corporalmente para a intuição exterior. Em parte, a poesia não é apenas capaz de concentrar o interior subjetivo, mas sim o particular [*Besondere*] e o particular [*Partikuläre*] da existência exterior em um grau ainda mais rico que a música e a

²²⁹ Ibidem, p. 11.

²³⁰ Ibidem, p.16.

pintura na Forma da interioridade, bem como é capaz de detalhá-lo na amplitude de traços singulares e peculiaridades casuais. [...] Como totalidade, no entanto, a poesia também deve ser, mais uma vez, essencialmente diferenciada das artes determinadas, cujo caráter ela reúne em si mesma.²³¹

A poesia é pois, para Hegel, essa arte a um só tempo particular e universal que, livre dos limites da materialidade sensível, é capaz de adentrar o amplo domínio da interioridade subjetiva do espírito e expressar, de modo pleno e efetivo, todo o conteúdo absoluto do espírito, i.é, todos os acontecimentos, ações, histórias, sentimentos, paixões..., “todas as potências da vida espiritual”, sem necessitar para isso do elemento exterior sensível que configura as outras artes, mas apenas da representação e da linguagem, tornando-se assim mais ampla, mais concreta e mais completa que as demais.

A arte discursiva tem, por isso, em vista de seu conteúdo e de sua maneira de expô-lo [*exponieren*], um campo imensurável e mais amplo que o das artes restantes. A poesia envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as ocorrências, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores.[...] Pois a palavra – este material o mais plástico [*bildsamste*] que pertence imediatamente ao espírito e é o mais capaz de apreender os interesses e os movimentos do mesmo em sua vitalidade interior – deve, tal como ocorre nas artes restantes com a pedra, a cor, o som, ser empregado preferencialmente para aquela expressão que se mostre a mais adequada.²³²

Sabemos porém que, na divisão do espírito absoluto em arte, religião e filosofia, a representação é muito mais adequada à religião que à arte ou à filosofia, além de corresponder também às formas usuais da consciência habitual ou prosaica, de modo que deve ser então necessário delimitar ou definir qual a especificidade da representação que concerne à poesia e sua diferença em relação às demais formas de representação. Um dos critérios utilizados por Hegel é que a poesia, enquanto arte, embora já não opere segundo o princípio harmônico do belo ideal, como manifestação sensível da Idéia, mas apenas segundo o princípio da interioridade espiritual ou subjetiva, como representação e linguagem, deve poder ainda em geral “coincidir” com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral. A representação que corresponde à poesia, portanto, deverá ser buscada não na representação enquanto tal, “pois também a consciência mais usual pode configurar de modo completo para si o mesmo Conteúdo em representações e singularizar em intuições, sem que se realize algo de poético”²³³, mas terá de ser encontrada na fantasia artística, ou melhor, na fantasia poética, uma vez que esta é, segundo Hegel, o “elemento necessário à toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença”²³⁴.

²³¹ Ibidem, p.13.

²³² Ibidem, p 17 e p.23-24.

²³³ Ibidem, p. 17.

²³⁴ Ibidem, v. I, p 103.

Não é a representação como tal, mas sim a fantasia artística que torna um conteúdo poético, quando a saber, a fantasia apreende o mesmo de tal modo que ele, em vez de estar aí como forma arquitetônica, escultórica-plástica e pictórica ou ressoar como os sons musicais, se deixa comunicar no discurso, em palavras e na bela combinação lingüística delas. [...] A fantasia poética, de um lado, tem de manter, nesse sentido, o centro entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade sensível concreta, tanto quanto temos de conhecer esta última nas exposições das artes plásticas; de outro lado, ela tem, em geral, de satisfazer as exigências que já colocamos na primeira parte de toda configuração artística, isto é, ela deve ser, em seu conteúdo, finalidade por si mesma e configurar tudo aquilo que quer alcançar em interesse teórico puro como um mundo autônomo em si mesmo, fechado em si mesmo. Pois apenas neste caso, tal como a arte o espera, o conteúdo é, por meio da espécie da sua representação, um todo orgânico que, em suas partes, fornece o aspecto de uma conexão e coesão estreitas e está aí livre por si mesmo, apenas por causa de si mesmo, frente ao mundo de dependências relativas.²³⁵

Podemos designar essa representação que concerne à poesia, portanto, de representação sensível, pois nela não se trata de uma pura abstração do pensamento desprovida de corporalidade e imagens sensíveis, mas de uma intermediação entre ambos, sendo que nesta o elemento corpóreo imagético existe e é produzido não fora, na materialidade sensível exterior, mas “dentro”, i.é, na e desde a própria interioridade subjetiva do espírito, como imagens do discurso, como imagens poéticas. A representação poética, pois, enquanto opera segundo o elemento da fantasia, deve poder expor discursivamente, e de modo livre e orgânico, na poesia, toda amplitude de conteúdos expressos nas demais artes, o que ela realiza, na medida em que se posiciona no centro, i.é, entre a universalidade abstrata exigida pela linguagem e a concretude requerida e exigida também pela arte, tal como explicitado acima. Esta posição da representação poética, no entanto, a um só tempo lingüística e artística, longe de ser algo perfeitamente estável e desprovido de problemas, traz para o campo da arte em geral e para o da poesia em “particular” um duplo diagnóstico e um duplo esforço. Pois, se por um lado a poesia, ao elevar a expressão artística da exterioridade sensível à interioridade espiritual da representação, evidencia de modo mais agudo aquilo que era clamado e explicitado por todas as artes, qual seja, a liberdade do espírito como idealização da matéria sensível; por outro lado, o modo excessivamente espiritualizado pelo qual ela realiza essa libertação, independente da materialidade e exterioridade sensíveis, indica para arte um perigo e um risco, a saber, o de “se perder da região do sensível inteiramente no espiritual”²³⁶, quer dizer, o de tornar-se não mais arte ou representação poética, mas apenas representação ou pensamento: prosa, religião, filosofia. Ao que a arte da poesia deve, então, poder remediar mediante uma obrigação dupla: de um lado ela não pode simplesmente fechar-se na interioridade espiritual subjetiva, mas deve conseguir transpor e submeter todo conteúdo espiritual, todo reino da representação humana, ao modo de exposição e comunicação

²³⁵ Ibidem, p. 18.

²³⁶ Ibidem, p. 20.

lingüística; e de outro ela não pode se deixar levar meramente pelos usos habituais ou intelectualizantes que a linguagem abarca e tende, mas tem de superá-los poeticamente, i.é, ela tem de tornar a linguagem poética, diferenciando-se assim das demais formas de comunicação lingüística.

A arte da poesia não pode, todavia, permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão lingüística. De acordo com isso, ela tem de assumir, por sua vez, uma obrigação dupla. Por um lado, a saber, ela deve já dispor o seu configurar interior de tal modo, que ele possa se submeter completamente à comunicação lingüística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento lingüístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha e na posição quanto no som das palavras.²³⁷

A representação poética tem de ser pois tão essencialmente subjetiva quanto objetiva, deve poder tornar lingüisticamente comunicável todo o universo do espírito para o espírito. Contudo, assim como a representação enquanto tal não é uma forma exclusiva da poesia, mas ganha nela e através dela uma “nova” expressão, assim também a comunicação lingüística não é privilégio da mesma, mas ao contrário, apresenta-se, como dissemos anteriormente, mesmo na consciência mais habitual ou cotidiana, embora atinja também seu ápice especulativo na forma do pensamento filosófico. Desse modo, sendo a linguagem o medium de exteriorização das representações da poesia, mas sendo também a linguagem o medium imediatamente comum da humanidade, faz-se necessário compreender como a arte da poesia transforma a linguagem comum prosaica em linguagem poética e como se relaciona e diferencia-se daquela.

5.2 A construção da linguagem poética e sua relação com a linguagem prosaica

Saber ensinar e compreender as leis universais que regem a vida do gênero humano, bem como diferenciar, ordenar e selecionar a multiplicidade que se apresenta no mundo sensível ..., isso, diz Hegel, tanto a consciência prosaica quanto o modo poético da representação o sabem e o fazem, uma vez que em ambos, a palavra, “este material o mais plástico [*bildsamste*] que pertence imediatamente ao espírito”²³⁸, existe e se presentifica, quer dizer, se expressa. O que diferencia a linguagem poética da habitual ou prosaica não é pois tanto o fato de ser comunicável lingüisticamente mas o modo, i.é, a forma de expressão pelo qual cada uma concebe e configura o seu objeto.

²³⁷ Ibidem, p. 21.

²³⁸ Ibidem, p. 23.

Mas, na medida em que as palavras são elas mesmas apenas signos para representações, a origem propriamente dita da linguagem poética não reside nem na escolha das palavras isoladas e na espécie da sua composição em orações e períodos formados, nem na eufonia, no ritmo, na rima etc., mas sim no modo da representação. O ponto de partida para a expressão formada temos de procurar, por conseguinte, na representação formada e dirigir nossa primeira indagação para a Forma que o representar deve assumir para se tornar uma expressão poética.[...] não obstante, todavia, o metro ou a rima são pura e simplesmente necessários como o primeiro e único aroma sensível para a poesia²³⁹.

Esta citação aparentemente contraditória em torno do que seja efetivamente pontual para a delimitação do modo de representação poético, se é a rima, a escolha das palavras, dos períodos..., ou a representação, em verdade torna explícitos a variação e o desenvolvimento dos momentos e dos elementos lógicos e historicamente constituintes da expressão propriamente poética. A versificação e a rima, por exemplo, aparecerão na antiguidade clássica como primeira forma de diferenciação e domínio da poesia em relação à prosa, primeiro impulso em direção à representação, aparecendo a partir de então, não como uma mera combinação entre palavras, mas como um domínio interno da arte poética e como uma exigência necessária ao exercício do poeta. Sua forma, contudo, neste primeiro momento clássico ainda se mostrará bastante próxima de uma figuração rítmica e plástica da linguagem, articulando-se de modo mais subjetivo e representativo apenas na forma de versificação moderna romântica. De todo modo, seja na forma antigo-clássica ou moderno-romântica, a versificação e a rima mostrar-se-ão como elementos importantes à formação e ao progresso da linguagem da representação e do domínio desta por parte do poeta, caracterizando o desenvolvimento e a conquista de uma expressão e de uma cultura já formadas, que aliás é o ponto de partida para a delimitação da poesia, enquanto representação poética propriamente dita. Por isso, a versificação e a rima são situadas por Hegel como características não do mundo simbólico, mas do mundo clássico e romântico, uma vez que apenas estes últimos têm como base a vivência de uma cultura e de uma configuração lingüística e artística mais desenvolvidas, i.é, já formadas, enquanto o simbólico encontra-se histórica e conceitualmente ainda em busca da formação de uma tal cultura e de uma tal linguagem. Apesar disso, é possível já entrever mesmo no contexto simbólico da busca o prenúncio da potência originária da poesia. Assim, Hegel divide ainda dois momentos constituintes da poesia: um anterior à conquista dessa cultura, ao qual ele designa de poesia originária, onde a poesia simbólica encontra seu fim e ultrapassamento, e outro posterior, já em meio à cultura propriamente dita, ao qual ele chama de representação poética que se constitui em meio e a partir da prosa.

²³⁹ Ibidem, p.49 e p.60.

5.2.1 A poesia originária ou pré-artística e a poesia que se constitui em meio a prosa

Originariamente, diz Hegel, “a poesia é mais antiga que o falar prosaico desenvolvido com riqueza de arte”, pois, em sua forma originária, ela é ainda um saber intuitivo ou pré-reflexivo, que não separa o universal da singularidade viva, o interior da exterioridade, mas apenas vê e concebe um por meio do outro. Esta forma primeva de “representação” poética teve início, segundo Hegel, no momento em que o homem empreendeu expressar-se a si enquanto linguagem, e pode ser compreendida na passagem do final da Forma simbólica para a Forma clássica, como o momento correspondente às primeiras explicações ou interpretações poético-mitológicas da natureza, onde as perguntas e respostas direcionadas ao significado daquela eram dadas, não pela forma propriamente racional ou científica do pensamento, mas por uma forma ainda intuitiva de expressão lingüística que, contudo, apesar de intuitiva, já não parte mais da mera exterioridade sensível, mas da própria imaginação subjetiva do poeta, como uma primeira escuta autopoiética de si mesmo e de seu mundo. Essa forma é ainda anterior à formação da prosa habitual ou reflexiva e à formação plena da arte.

[...] os gregos ouviram o murmurar das fontes e perguntaram o que ele tinha a significar. Porém, esse significado não é o sentido objetivo da fonte, mas o sentido subjetivo do próprio sujeito, que continua a elevar então a Náiade até a Musa. As Náiades ou fontes são o começo exterior das Musas, pois os cantos imortais das Musas não são isto que se ouve quando se escuta o murmúrio das fontes. Elas são, ao contrário, as produções do espírito, que ouve e dá sentido, e que nesse seu escutar as produz a si mesmo.[...] A natureza respondeu à pergunta dos gregos: em certo sentido, é verdade que o homem obteve a resposta a partir de seu próprio espírito para a questão da natureza. A intuição é, com isso, puramente poética, pois é o espírito que dá o sentido, que expressa a criação natural.²⁴⁰

A poesia originária configura-se portanto de forma mais intuitiva ou não intencional, porque não confrontada ainda com o domínio do pensamento prosaico sobre a linguagem, sendo considerada por isso ainda pré-reflexiva, ao passo que a poesia posterior, constituída em meio ao universo prosaico, apresenta-se de modo mais intencional ou reflexivo, porque ciente de sua posição e do esforço que tem de exercer para manter-se livre das expressões e concepções habituais ou abstratas da linguagem e da cultura.

A representação prosaica, por sua vez, caracteriza-se de um modo geral pelo domínio da cultura reflexiva e da consciência habitual, embora tenha como “resultantes” superiores a consciência religiosa e a prosa do pensamento filosófico especulativo (este último não

²⁴⁰ HEGEL, G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, p. 289-290. Citado por GONÇALVES. Márcia C. F., *Opus cit.* p. 148-150.

propriamente representativo, mas conceitual)²⁴¹. Sua posição diante da arte poética, no entanto, se estabelece na condição contraditória de oposição e parentesco, ao qual a arte, como filha de seu tempo, tem tanto de combater quanto absorver, caso queira manter alguma autonomia. Pois, por um lado, como dissemos anteriormente, a representação prosaica também se utiliza do material lingüístico e tem por objeto o amplo terreno da efetividade humana, com todas as suas glórias, fracassos e aspirações; contudo, por outro lado, o modo pelo qual ela considera os seus objetos e a efetividade humana como um todo, ou bem limita-se estritamente a uma compreensão apenas “segundo a relação intelectual de causa e efeito, finalidade e meio e outras categorias do pensar limitado”²⁴², sem a necessidade do caráter imagético que concerne à fantasia poética; ou bem restringe-se a um relacionamento apenas habitual ou indiferente, sem se envolver com a essencialidade viva das coisas. A arte, portanto, sobretudo esta “segunda” arte pós-originária que, aliás, é a arte do tempo de Hegel, deve então poder superar o modo de representação prosaica, se quer manter a liberdade e a organicidade de suas configurações; o que ela acaba realizando, muitas vezes, não sem alguma interferência do próprio elemento prosaico em suas obras, já que ela não detém mais aquela posição e função originariamente absoluta que chegou a exercer em tempos remotos, como Hegel bem assinalara.

Desse modo, obtemos duas esferas distintas da consciência: poesia e prosa. Em tempos remotos – em que uma determinada concepção de mundo, segundo a sua crença religiosa ou outro saber qualquer, nem se desenvolveu para o representar e reconhecer racionalmente ordenado, nem a efetividade dos estados humanos se regulou a si, de acordo com um tal saber – a poesia conserva um jogo mais fácil. A ela então a prosa não se contrapõe como um campo por si mesmo autônomo da existência interior e exterior, a qual ela primeiro deve transpor, mas sua tarefa se limita apenas mais a um aprofundamento dos significados e ao esclarecimento das formas da outra consciência. Se, ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime o selo do mesmo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas e na aspereza da prosa se vê enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem de livrar-se apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transformar completamente, também nesse sentido múltiplo, o modo de expressão comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte.²⁴³

Por causa disso, diz Hegel, a tarefa da poesia e particularmente a do poeta, deve ser vista, em relação às demais artes, como a mais fácil e a mais difícil. Pois, o arquiteto, bem

²⁴¹ Como sabemos, no nível absoluto do espírito, constituído pela arte, pela religião e pela filosofia, é a religião que se adequa mais propriamente à Forma da representação, cabendo à arte a forma da intuição e à filosofia a forma do conceito. Contudo, os limites entre ambos são menos esquemáticos do que à primeira vista poderiam parecer, sobretudo no caso na poesia, onde o material utilizado para expressar o conteúdo absoluto é a linguagem, este elemento tão “comum” quanto superior, compartilhado pelo espírito.

²⁴² HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*, vol. IV, p. 26.

²⁴³ *Ibidem*, p.27-28.

como o escultor, o pintor e mesmo o músico, têm cada um por material uma forma sensível inteiramente determinada e concreta, as quais devem poder adequar a seu conteúdo. Tal determinação específica do material, da forma, por certo gera para tais artistas alguma dificuldade técnica, na medida em que devem concentrar todo o talento, toda a atividade da fantasia, para uma matéria e uma forma de exposição determinada, o que ocorre não sem alguma formação também específica. Na poesia, no entanto, uma vez que ela reúne em si a totalidade das artes, sem limitar-se contudo à determinidade de suas formas, já que sua exteriorização se dá por representações do espírito, i.é, por palavras, está menos submetida às determinações e aos limites técnico-materiais das outras, sendo por isso mais universal e independente. Contudo, embora, por um lado, esta não submissão às habilidades específicas requeridas pelas demais artes traga alguma facilidade e liberdade para o exercício do poeta, uma vez que ele não necessita aprender as múltiplas técnicas utilizadas para esculpir uma pedra, para pintar um quadro, nem precisa ficar horas executando escalas e arpejos..., por outro, a dificuldade está justo aí, nesta peculiar determinabilidade da poesia, pois já que não pode dar às suas representações imagéticas uma existência exterior, independente da interioridade, mas tem de colocá-las sempre apenas diante da luz de nossa consciência, embora de forma absolutamente concreta e verdadeira, “tem de procurar o substituto para esta carência sensível no núcleo interior propriamente dito da arte”²⁴⁴, o que a aproxima, em virtude de seu domínio interior, muitas vezes da consciência religiosa, científica, bem como de outras consciências prosaicas. Assim, a atividade artística da poesia acaba por envolver, mais que uma formação específica, em verdade uma formação plena e um domínio lingüístico que ultrapassa as regras da gramática, visto que o poeta deve poder transpor para a linguagem, não um ou outro conteúdo, mas toda a profundidade e abundância do Conteúdo espiritual, tudo o que há de mais particular e universal no homem e no mundo, todos os seus estados interiores e exteriores, todas as idiossincrasias, todos os acontecimentos, histórias, paixões, sentimentos... o que ele só realiza se já foi capaz de penetrar e absorver, em si mesmo, em sua própria subjetividade, a totalidade da existência humana.

O artista plástico tem de se voltar, por assim dizer, principalmente para a penetração da expressão espiritual na *forma exterior* [*Außengestalt*] das Formas [*Formen*] arquitetônicas, plásticas [*plastischen*] e pictóricas, o músico para a alma interior do sentimento e paixão concentrados e sua efusão em melodias, embora tanto aquelas quanto esta devem ser preenchidas igualmente pelo sentido mais interior e pela substância do seu conteúdo. O círculo daquilo que o poeta tem de percorrer em si mesmo é de maior alcance, porque ele tem de configurar para si não apenas um mundo interior do ânimo e da representação autoconsciente, mas tem de encontrar para este interior também uma aparição exterior correspondente, por meio da qual entrevê aquela totalidade ideal [*ideelle*] em completude

²⁴⁴ Ibidem, p.47.

mais minuciosa do que nas configurações artísticas restantes. O poeta deve conhecer a existência humana por dentro e por fora e ter acolhido em seu interior a amplitude do mundo e de suas aparições e ali as ter preenchido, penetrado, aprofundado e tornado claras.²⁴⁵

É por isso que para a poesia, assim como também para as demais artes, mas principalmente para esta forma de arte em específico, o gênio é insuficiente; porque por mais que se diga que é na juventude que florescem o talento, o entusiasmo e a beleza, é apenas na maturidade que o gênio se concretiza e se completa, i.é, torna-se aquilo mesmo que ele é. Mais que apenas entusiasmo, energia e ímpeto, ou para que estes se tornem verdadeiros, é preciso pois ainda para arte e, sobretudo, para a poesia, uma habilidade superior, nascida da liberdade consciente do espírito, o que só se conquista e só se eterniza, segundo Hegel, ao longo do seu desenvolvimento, na maturidade que advém da formação do espírito. Para a poesia vale, portanto, de modo ainda mais efetivo do que para as outras artes, a máxima: “o verdadeiro é o todo [...] é essencialmente resultado”²⁴⁶.

Nela se trata da exposição cheia de conteúdo e pensamentos feita pelo homem, de seus interesses profundos e das potências que o movem. O espírito e o próprio ânimo na poesia devem ser ricos e profundamente formados pela vida, experiência e reflexão, antes que o gênio possa realizar algo de maduro, cheio de substância e em si mesmo acabado. Os primeiros produtos de Goethe e de Schiller são de uma tal imaturidade, até mesmo de uma cruza e barbaridade, que chegam a assustar. O fato de a maior parte daquelas tentativas conter uma massa preponderante de elementos totalmente prosaicos e em parte frios e rasos se opõe especialmente à opinião comum de que o entusiasmo está ligado ao fogo da juventude e à época juvenil. Somente a idade madura destes dois gênios nos presenteou com obras profundas e consistentes, decorrentes de verdadeiro entusiasmo e, do mesmo modo, completamente acabadas na Forma. Deles podemos dizer que foram os primeiros que souberam dar à nossa nação obras poéticas e são nossos poetas nacionais, assim como apenas o velho Homero buscou inspiração para seus cantos imortais e os produziu.²⁴⁷

A verdadeira poesia, portanto, plenamente realizada em sua Forma, deverá mostrar-se, para Hegel, livre de elementos prosaicos, tal como ele bem indica nesta comparação entre as formas de poesia ainda imaturas de Goethe e Schiller e sua configuração madura, posterior. Contudo, como indicamos anteriormente, ao adentrar a interioridade subjetiva do espírito, a poesia, mesmo aquela já não meramente produzida pelo entusiasmo juvenil, mas pelo artista formado, maduro, acaba ainda assim por aproximar-se quase que inevitavelmente de alguns elementos prosaicos, sobretudo aqueles advindos da formação da consciência religiosa e das reflexões do espírito. Diante disso, Hegel buscará diferenciar então entre uma prosa passível de entrar na configuração da poesia e uma outra contrária a ela. Essa diferenciação será orientada certamente de acordo com a maior ou menor adequação da prosa com o conceito de

²⁴⁵ Ibidem, p.48.

²⁴⁶ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*, p. 31.

²⁴⁷ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, vol. IV, p. 50.

belo artístico enquanto ideal²⁴⁸, mas ganhará cada vez mais uma orientação proveniente do elemento prosaico-religioso, cuja intromissão na forma e no conteúdo da arte será evidenciado historicamente já desde a própria arte grega, através da tragédia, como prenúncio da conciliação cristã, ganhando uma maior complexidade prosaica no romantismo, com o drama do caráter subjetivo moderno de Shakespeare.

Esta aproximação da prosa na poesia, porém, embora indique uma cisão no interior da própria arte, enquanto perda daquela livre adequação artística e ética experienciada pela forma clássica, e anuncie, portanto, de certa forma, um risco aos domínios da arte, na passagem da representação poética para a prosa do pensamento, evidencia, apesar e mesmo por causa disso, a presença e a manutenção da arte no seio da modernidade, como manifestação da liberdade subjetiva do espírito no mundo.

Finalmente, a religião e a poesia se aproximam como formas semelhantes de expressão do espírito, na medida em que ambas atingem seu ápice em momentos históricos próximos. A poesia no mundo grego, enquanto tragédia, pode ser tida como a forma que pela primeira vez torna explícita a cisão do mundo ético que até então repousava em harmonia na escultura. A tragédia rompe o equilíbrio ético prefigurando o momento do universal separado do sensível, que a religião revelada irá realizar mais tarde por meio da figura de Cristo. A poesia prepara assim o terreno da figura da religião, e depois que esta se estabelece, na era romântica cristã, recebe dela os princípios figurativos, mas sem deixar de obedecer aos parâmetros da figura da arte, na qual tem, em primeiro lugar, o seu domicílio. Isso significa que em momento algum deixará de ser arte, mesmo nos momentos de maior proximidade com elementos formais advindos da religião, como por exemplo, no moderno drama do caráter de Shakespeare, cujos personagens transferem a religiosidade ética, de matriz luterana, para a esfera da subjetividade particular e finita das paixões²⁴⁹.

Uma vez pois compreendidos os momentos de constituição e delimitação da poesia em relação à prosa e a incidência dialética desta última sobre aquela e vice-versa, vejamos então como se dará o fundamento de divisão e articulação das espécies de poesia em épica, lírica e dramática, e como este se relacionará com o fundamento e a divisão histórico-conceitual do belo e da arte em geral.

5.3 O sistema dos gêneros

Com o sistema dos gêneros, entramos no terreno próprio da poesia como arte da representação sensível. Até então explicitávamos os momentos constituintes da formação da linguagem poética e sua diferença e co-pertencimento seja em relação às demais formas e Formas de arte, seja em relação às formas prosaicas da linguagem. Agora, uma vez delimitada

²⁴⁸ Lembremos aqui do critério defendido por Hegel, segundo o qual a poesia, enquanto arte, embora na forma da representação, deve ainda poder coincidir com o conceito de belo artístico e com a fantasia de um modo geral.

²⁴⁹ WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na Estética de Hegel*. São Paulo: Fapesp, 2005, p. 95.

a posição da representação poética frente a tais formas, trata-se de compreender como esse representar distribui ou divide o seu conteúdo espiritual e como torna necessária “uma unidade [*Einheit*] interior de tudo o que é particular”, i.é, como estabelece sistematicidade em suas produções poéticas.

Dissemos que a poesia assume, devido a sua forma peculiar de representação, uma posição central ou intermediária entre a necessidade de exteriorização ou aparição artística e a necessidade de interiorização e abstração do pensamento. Por um lado, como vimos, isso impõe uma dificuldade enorme à delimitação e à realização da poesia enquanto arte; por outro, no entanto, esta “indeterminabilidade” ou ambigüidade central da representação poética torna a poesia mais maleável ou menos arraigada às limitações e exigências seja do pensamento, seja da intuição artística, o que lhe possibilita transitar mais livremente em ambos os lados, ora mais livremente para a objetividade da intuição, ora mais articulada à interioridade do pensamento, ora inclusive como síntese dos dois.

Assim torna-se possível à poesia [*Poesie*] conduzir o conteúdo eleito ora mais para o lado do pensamento, ora mais para o lado exterior da aparição e, por isso, nem excluir de si os pensamentos especulativos mais sublimes da filosofia nem a existência natural exterior, contanto que aqueles não sejam apresentados no modo do raciocínio ou da dedução científica ou esta nos seja mostrada em sua existência destituída de significado; já que a poesia [*Dichtung*] também tem de nos oferecer um mundo completo, cuja essência substancial justamente se desdobra do modo o mais rico em sua efetividade exterior de ações humanas, acontecimentos e efusões do sentimento.²⁵⁰

É pois esta ambigüidade do representar poético, não referida ou determinada unilateralmente nem a um ou a outro lado do pensamento ou da materialidade artística, mas a ambos, que permite a esta arte particular e universal, fazer das diversas formas particulares de determinação artística a sua própria Forma determinada, de modo a poder inclusive “retirar o fundamento de divisão para a articulação das espécies de poesia somente do conceito universal da exposição artística”²⁵¹. Dessa forma, a poesia não se afasta inteiramente da exteriorização efetiva das demais artes, mas as expõe mediante o modo superior de suas espécies poéticas, i.é, através de um sistema de gêneros. Os gêneros apresentam-se pois, tal como o representar poético, não como constituindo uma divisão meramente formal ou normativa da poesia, mas como um sistema de determinações tão universais quanto sensíveis, que em verdade permitem desdobrar na poesia não apenas a determinabilidade de uma ou outra forma particular, mas todos os momentos constituintes do sistema das artes em geral.

²⁵⁰ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*, vol. IV, p. 83.

²⁵¹ *Ibidem*, p 84.

A poesia conserva a mais extensa possibilidade de configurar completamente todos os diversos gêneros que a obra de arte pode assumir, independentemente da unilateralidade de uma arte particular [*besondere Kunst*] e mostra, portanto, a mais consumada articulação de diferentes gêneros da poesia.²⁵²

Assim, de um modo geral, o sistema triádico dos gêneros pode ser compreendido como retomando em si mesmo os seguintes momentos de formação da arte: em primeiro lugar, a épica, corresponde à realidade exterior objetiva; em seguida, a lírica, ao voltar-se para a interioridade subjetiva e, finalmente, o drama, à união ou reconciliação entre o objetivo e o subjetivo, i.é, corresponde à totalidade do espírito e à consumação do conceito do belo e da arte.

5.4 A poesia épica

O gênero épico inicia-se no mundo oriental simbólico e desenvolve-se a partir de espécies menores tais como epigramas, gnomas, poesias didáticas, cosmogonias e teogonias. Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel insere a épica no momento da obra de arte espiritual, mais especificamente, na passagem do agir efetivo do culto para o agir que se elevou à representação, e corresponde, na formação do espírito rumo ao saber absoluto, à primeira manifestação efetivamente lingüística do espírito do povo, i.é, primeira linguagem compreendida como unidade objetiva entre o ser-aí consciente-de-si e o ser-aí exterior.

Não é mais o agir efetivo do culto, mas um agir que na verdade ainda não se elevou ao conceito mas só à representação, à conexão sintética do ser-aí consciente-de-si com o ser-aí exterior. A linguagem – o ser-aí dessa representação – é a primeira linguagem: a epopéia como tal, que contém o conteúdo universal, ao menos como totalidade do mundo, embora não como universalidade do pensamento.²⁵³

A épica pode ser pois compreendida como manifestando-se justamente naquele momento originário-mitológico da poesia, na passagem do mundo simbólico para o mundo clássico, como expressão lingüística de um povo, de uma nação; como aquela lenda originária que diz em geral o que é a coisa [*Sache*], a qual é transformada em palavra, e exige um conteúdo em si mesmo substancial, a fim de expressar que ele é e como ele é²⁵⁴. Ela indica, portanto, a tomada de consciência de um povo, o seu despertar efetivo diante da objetividade do mundo, o momento em que o espírito, enquanto uma totalidade individual, já é capaz de imprimir conscientemente, como linguagem poética, sua própria forma, em toda abrangência objetiva, na realidade exterior.

²⁵² Ibidem, p.22.

²⁵³ HEGEL. *Fenomenologia do Espírito*, parte II. Petrópolis: Vozes, 1990, § 729, p. 171-172.

²⁵⁴ Idem. *Cursos de Estética*, volume IV, p.87.

A obra épica, como um tal totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário [...] Na medida em que na epopéia propriamente dita se exprime pela primeira vez, de modo poético, a consciência ingênua de uma nação, então o poema autenticamente épico recai essencialmente na época intermediária, na qual um povo certamente acordou do embotamento e o espírito já se tornou forte em si mesmo para produzir seu próprio mundo e nele se sentir [*fühlen*] familiar.²⁵⁵

Nesse sentido, enquanto expressando lingüisticamente a totalidade individual de um povo, de uma nação, em toda sua abrangência objetiva, a constituição efetiva da poesia épica só pode se consumir propriamente, não no mundo simbólico, mas primordialmente no mundo clássico, pois nela não se trata mais de um procurar ainda cindido de sua forma, de seu mundo, mas de uma forma, de um agir e de um mundo já ideais, já formados, i.é, de um agir individual que já é ele mesmo em sua inteireza responsável pelo todo. A épica narra a ação individual e ideal de um povo e tem como modelo, sobretudo, as ações individuais objetivas desdobradas pelo mundo heróico, tal como se apresenta na *Iliada* e na *Odisséia* de Homero, cujo objetivo é o de ressaltar não a vontade subjetiva do herói, mas a sua potência ética, sua unidade e substancialidade com o mundo.

Em Homero, por exemplo, cada herói é todo um âmbito total e vital [*lebendigvoller*] de propriedades e traços de caráter. Aquiles é o mais jovem dos heróis, mas as outras qualidades autenticamente humanas não faltam à sua força juvenil, e Homero nos revela esta multiplicidade nas mais variadas situações. Aquiles ama sua mãe, Tétis, chora por Briseida, pois lhe foi tirada, e sua honra ofendida o impulsiona ao conflito com Agamenon, o que constitui o ponto de partida para todos os acontecimentos ulteriores da *Iliada*. Além disso, ele é o amigo mais fiel de Pátroclo e de Antíloco, ao mesmo tempo o mais viçoso e ardente jovem, é ligeiro, corajoso, mas pleno de respeito perante o mais velho; o fiel Fênix, o servo de confiança, encontra-se a seus pés, e nos funerais de Pátroclo ele demonstra ao velho Nestor supremo respeito e honra. Mas igualmente Aquiles também se mostra irascível, encolerizado, vingativo e pleno da mais dura crueldade contra o inimigo, quando amarra Heitor assassinado ao seu carro e a galope arrasta o defunto por três vezes em torno do muro de Tróia; e ainda assim fica enternecido quando o velho Príamo vem à sua tenda; ele se lembra de seu próprio pai já velho em casa e estende a mão ao rei em prantos, a mesma mão que assassinou seu filho. Com Aquiles podemos dizer: isto é um homem! – A multiplicidade da nobre natureza humana desenvolve toda a sua riqueza neste único indivíduo. E assim também acontece com os demais caracteres homéricos: Ulisses, Diomedes, Ajax, Agamenon, Heitor, Andrômaca; cada um é um todo, um mundo por si, cada um é um ser humano pleno, vivo e não apenas a abstração alegórica de qualquer traço de caráter isolado.²⁵⁶

Esta individualidade total, contudo, embora indique a retomada na poesia épica do princípio ideal de exterioridade das artes plásticas, através das “imagens escultóricas”, realizadas no agir do herói, deve ser diferenciada da individualidade plástica dada a diferença material entre ambas. A escultura clássica evidencia a plena adequação da forma exterior com o conteúdo espiritual na figura individual e semidivina do corpo humano, mas tem como

²⁵⁵ Ibidem, p. 92, 93.

²⁵⁶ Idem, volume I, p.242-243.

limitação a estaticidade de sua forma material. A poesia, ao contrário, como não necessita restringir-se aos limites físicos da materialidade externa, pode representar a figura do herói em toda abrangência objetiva, em toda expansão, conferindo a ele a historicidade, mobilidade e vitalidade de um eu objetivo que é um nós. De fato, ainda não se trata de um eu subjetivo, e a figura do cantor delimita bem esta objetividade da épica, uma vez que ele não pode recitar este mundo objetivado para a intuição e o sentimento espirituais como se pudesse anunciar-se como sua própria representação e paixão viva²⁵⁷, mas tem de apresentar o objetivo em sua objetividade, anulando-se diante do que narra. Apesar disso, o que resulta da recitação épica é a constituição de um público que ouve e que se reconhece, enquanto totalidade, naquilo mesmo que é narrado.

A poesia épica é o gênero que pisa pela primeira vez no terreno da consciência clara do fazer poético, o terreno da representação e da articulação de um todo racional, essencialmente de caráter universal e não mais intuitivo e empírico somente ou disperso, informe e fantástico como a poesia simbólica.²⁵⁸

Assim constitui-se na épica o terreno público da representação e lançam-se as bases para a entrada em cena da subjetividade como protagonista individual de suas próprias representações.

5.5 A poesia lírica

A poesia lírica apresenta-se como o inverso complementar da épica, i.é, como o voltar-se da objetividade exterior para a interioridade subjetiva. Seu mundo é o amplo mundo romântico reflexivo, constituído já conscientemente em meio e a partir da prosa.

O que conduz à poesia épica é a necessidade de ouvir a coisa [*Sache*], a qual desdobra diante do sujeito a totalidade fechada por si mesma como uma totalidade objetiva em si mesma; na lírica, ao contrário, se satisfaz a necessidade inversa de se expressar a si e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo.²⁵⁹

O conteúdo e a forma da lírica são pois o mundo interior do sujeito, que não se volta para as ações externas nem se satisfaz mais com aquela totalidade autônoma, fechada em si mesma, mas que permanece junto a si, junto às representações de sua interioridade subjetiva. A lírica pode então ser compreendida como o resultado da conscientização subjetiva do cantor que na Epopéia ainda se encontrava a serviço da totalidade ética objetiva, mas que agora se

²⁵⁷ Idem, volume IV, p.84.

²⁵⁸ WERLE, ibidem, p. 205.

²⁵⁹ HEGEL, ibidem, p. 157.

reconhece como sujeito individual da narração, de um modo inclusive independente daquela totalidade ética fechada. Esta, aliás, já não se apresenta mais fora, como totalidade individual objetiva, mas dentro, i.é, na liberdade particular subjetiva do poeta, e conseqüentemente na individualidade do espectador que se reconhece em seu ânimo: “O particular em toda a sua abrangência torna-se toda a individualidade de um sujeito, e no lírico aparece todo o indivíduo”²⁶⁰.

Seu conteúdo é pois também universal, uma vez que existe tanto por parte do poeta quanto por parte do espectador um reconhecimento interno e singular, contudo, esse universal não se expressa tal como na épica, como uma obra que é espírito do povo; mas é antes universalizado junto e a partir da própria particularidade interior subjetiva, com todos aqueles traços intimistas subjetivos que eram excluídos da narração épica.

No interior desta singularização se encontra, de um lado, o universal como tal, o elemento mais elevado e mais profundo da crença, do representar e do conhecimento humanos: o Conteúdo essencial da religião, da arte, sim, mesmo dos pensamentos científicos, na medida em que os mesmos ainda se submetem à Forma da representação e da intuição e penetram no sentimento. Pontos de vista universais, o substancial de uma visão de mundo [*Weltanschauung*], as concepções [*Auffassungen*] mais profundas das relações mais penetrantes da vida não são, por isso, excluídos da lírica.[...] A esta esfera do universal em si mesmo se junta então, em segundo lugar, o lado da particularidade, a qual pode, em parte, se entrelaçar com o substancial de tal modo que qualquer situação, sentimento, representação singulares etc. são apreendidos em sua essencialidade mais profunda e, com isso, expresso eles mesmos de maneira mais substancial.²⁶¹

Tal é o caso, diz Hegel, das poesias de Goethe e de Schiller. O primeiro, na medida em que consegue transitar livremente de uma lírica mais “sensível” até uma mais elevadamente subjetiva, sem contudo tornar-se trivial ou prosaico; o segundo, uma vez que atinge os níveis mais elevados de idealização dessa subjetividade, i.é, enquanto “opera com uma lírica de um *pathos* elevado e concentrado”²⁶²

Também Goethe forneceu deste modo cantos sumamente excelentes: “O Lamento do Pastor”, por exemplo, é um dos mais belos desta espécie. O ânimo partido pela dor e a nostalgia dá-se a conhecer mudo e fechado em traços puramente exteriores, e mesmo assim ressoa inexpressada a mais concentrada profundidade do sentimento [...] Quando, em contrapartida, Goethe canta [“A saudação das flores”²⁶³] a interioridade é aqui acenada de um modo totalmente diferente, pois não coloca nada de trivial e em si mesmo repulsivo diante da nossa intuição. Mas o que em geral falta a toda esta espécie de objetividade é o aflorar [*Heraustreten*] claro, efetivo do sentimento e da paixão, os quais na arte autêntica não devem permanecer aquela profundidade fechada, que apenas perpassa o exterior ressonado levemente, mas devem de modo completo ou sair fora [*herauskehren*] por si ou atravessar

²⁶⁰ WERLE, ibidem. (Caderno de Kehler, p. 421) Referente ao caderno de um dos alunos de Hegel, Kehler, citado pelo autor, p. 210.

²⁶¹ HEGEL, ibidem, 158.

²⁶² Cf, WERLE, ibidem, p.220.

²⁶³ “*Der Strauß, den ich gepflücket,/Grüe dich vieltausendmal!/Ich habe mich oft gebücket./ Ach, wohl eintausendmal,/Und ihn ans Herz gedrückt/Wie hunderttausendmal!*” (O ramallete por mim colhido,/Saúda você milhares de vezes!/Algumas vezes me inclinei, /Ah, mil vezes,/E o apertei ao coração/Cem mil vezes!). Traduzido por Werle, in Cursos de Estética, v. I, p. 290.

brilhando clara e inteiramente o exterior no qual se instalam. Schiller, por exemplo, está presente em seu *pathos* com toda a alma, mas com uma grande alma, que se instala [*einlebt*] na essência da coisa e é ao mesmo tempo capaz de expressar a sua profundidade de modo o mais livre e brilhante na plenitude da riqueza e da harmonia [*Wohlklang*]²⁶⁴

Para Hegel, é possível acompanhar na poesia de Schiller o próprio processo de formação da lírica do poeta. Isso mostra-se visível para ele, por exemplo, no poema “O canto sobre o sino” (1799), onde Schiller associa as etapas da fundição de sinos aos pontos de sustentação de desenvolvimento de todo o poema para então permitir que se ligue a ele “as efusões correspondentes do sentimento bem como as considerações diversas sobre a vida e outras descrições de estados humanos”²⁶⁵. De um modo geral, o que se evidencia nesse poema, bem como em outros, como, por exemplo, “O ideal e a Vida”, é a elevação e a concentração da energia do espírito que não se deixa decair na mera trivialidade, nem se perde na região abstrata do pensamento, mas que mantém o ideal junto à particularidade como uma individualidade viva. Este último poema em especial configura para Hegel a natureza do ideal artístico como uma recondução da existência exterior ao espiritual, i.é, adequação entre o interior e o exterior, que, contudo, enquanto manifestação da liberdade espiritual subjetiva, deve aparecer recolhido em si mesmo, fora da dispersão, ou ainda como afirmação da negação das dores do mundo.

Em seu poema “O Ideal e a Vida”, Schiller fala da “beleza da região calma ensombrada” em contraposição à efetividade em suas dores e lutas. Um tal reino de sombras é o ideal; são os espíritos que nele aparecem, mortos para a existência imediata, separados da indigência da existência natural, libertados dos vínculos da dependência de influências externas e de todas as inversões e distorções que estão em conexão com a finitude do fenômeno. Igualmente, porém, o ideal finca o seu pé na sensibilidade e em sua forma natural, mas ao mesmo tempo a puxa de volta para si como o âmbito do exterior, na medida em que a arte sabe reconduzir às fronteiras o aparato que o fenômeno exterior necessita para a sua autoconservação, no seio de cujas fronteiras o exterior pode ser a manifestação espiritual. Apenas desse modo o ideal se encontra no exterior unido consigo mesmo e livre repousando sobre si, enquanto sensivelmente beato em si, alegrando-se e gozando-se a si. O som desta beatitude ressoa por todo o fenômeno do ideal, pois por mais que a forma exterior também possa estender-se, nela a alma do ideal nunca se perde a si mesma. E justamente por meio disso o ideal é verdadeiramente belo, na medida em que belo é apenas enquanto unidade total, mas subjetiva, pelo que o sujeito do ideal também deve aparecer recolhido em si mesmo para uma totalidade e autonomia superiores, fora da dispersão de outras individualidades e seus fins e esforços.²⁶⁶

A beatitude, o repouso, a serenidade as quais Hegel se refere para descrever a lírica schilleriana, e que aliás configura o verso “Séria é a vida, serena é a arte” de Schiller, longe de significar, porém, uma posição trivial ou nada séria para arte schilleriana, indica ao contrário, para Hegel, o triunfo do ideal e a força da individualidade da poesia de Schiller, i.é, a sua capacidade de, apesar de toda seriedade da vida e sofrimento da alma, afirmar-se serenamente

²⁶⁴ HEGEL, *ibidem*, v. I, p. 290.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

²⁶⁶ *Ibidem*, v. I, p.168-169.

no mundo como uma espécie de liberdade negativamente conciliada ou concentrada em si mesma.

Em Goethe, por outro lado, Hegel ressalta a variabilidade poética, a espontaneidade e a capacidade de expor os vários estágios de desenvolvimento do canto de modo mais intuitivo, como um aflorar da interioridade do sentimento. Para Hegel, Goethe é sobretudo o poeta do humor objetivo, cuja forma buscava conciliar, no âmbito lírico romântico, a interioridade subjetiva com a exterioridade objetiva, diante de um mundo que havia se tornado meramente contingente. De um modo geral, a poesia de humor objetivo visava ampliar a subjetividade lírica, trazendo para seu cerne elementos de diferentes épocas, como, por exemplo, elementos provindos do mundo oriental, tal como Goethe expõe em sua obra *Divan oriental-ocidental* de 1814.

Os poemas de Goethe no *Divan* se distinguem de modo essencial particularmente de seus poemas anteriores. No “Boas-vindas e adeus”, por exemplo, a linguagem, a descrição é, na verdade, bela, o sentimento é íntimo [*innig*], mas de resto a situação é inteiramente comum, o desenlace é trivial, e a fantasia e sua liberdade não acrescentaram nada mais. Bem diferente é o poema no *Divan ocidental-oriental*, intitulado “Reencontrar”. Aqui o amor está transportado inteiramente para a fantasia, em seu movimento, felicidade e beatitude. Em produções semelhantes desta espécie não temos em geral diante de nós nenhuma saudade subjetiva, nenhum enamoramento, nenhum desejo, mas um puro agradecer nos objetos, um inesgotável abandono de si [*Sich-Ergehen*] da fantasia.²⁶⁷

Desse modo a poesia lírica busca atingir seu ponto máximo de exposição do sentimento interior subjetivo, transitando muitas vezes entre os dois extremos da objetividade épica e da subjetividade-objetiva do drama.

5.6 A poesia dramática

Como indicamos anteriormente, a poesia dramática apresenta-se como a síntese da objetividade da épica e da subjetividade da lírica. Trata-se agora então de compreender como se reúnem no drama ambos os gêneros, ou, em outras palavras, como se consuma neste gênero, a recapitulação e a síntese do sistema triádico da poesia como um todo.

Sabemos que a poesia, bem como todas as produções artísticas, não operam lógica e historicamente com momentos fixos, estancados, mas que muitas vezes transitam, expandem e absorvem em si variadas formas; de modo que a ambivalência ou a contradição não se colocam para a arte de um modo geral como algo pejorativo ou impensado, mas, ao contrário, mostram-se inclusive como “categorias” imanentes ao seu ofício.

²⁶⁷ Ibidem, v. II, p. 346.

Assim, embora definido como síntese, e mesmo por causa disso, o gênero dramático pode ser compreendido e dividido a partir de dois momentos: como tragédia antiga e como drama moderno.

Em linhas gerais, a tragédia antiga nasce da épica e é caracterizada por Hegel como constituindo o momento mais objetivo da síntese, ao passo que o drama articula-se ou tende mais para o lado subjetivo, uma vez que traz à tona o drama do caráter. O primeiro momento da poesia dramática realiza-se, portanto, primordialmente no mundo clássico e o segundo no mundo romântico. Ambos porém trazem um rompimento ou uma cisão para o universo da arte, na medida em que anunciam o desenvolvimento de uma nova categoria fundamental: a ação [*Handlung*] particular subjetiva. Através dela a poesia é levada aos limites da representação e da comunicação.

5.6.1 A tragédia

A tragédia aparece no interior do horizonte ideal da arte e exerce-se na cisão do equilíbrio que se estabelece entre o subjetivo e o objetivo no homem e no mundo. Seu ponto central é a busca da restauração ou reconciliação do equilíbrio dessas forças, e que tem como base em geral um conflito ético, no qual se desenrola a ação trágica.

Por isso, podemos dizer, de modo geral, que o tema propriamente dito da tragédia originária é o divino; mas não o divino do modo como constitui o conteúdo da consciência religiosa como tal, e sim tal como penetra no mundo, no agir individual, mas que nesta efetividade não perde nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é oposto de si mesmo. Nesta forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*. Pois o ético, caso o apreendamos em sua consistência imediata e não apenas do ponto de vista da reflexão subjetiva como o formalmente moral, é o divino em sua realidade *mundana*, o substancial, cujos lados, tanto particulares quanto essenciais, fornecem o conteúdo motor da ação verdadeiramente humana e no agir mesmo explicitam esta sua essência e a tornam efetiva.²⁶⁸

O ético aparece, pois, na tragédia antiga, como a divina justiça do povo, i.é, como aquela base objetiva que se apresenta para o indivíduo na condição de algo quase natural, enraizado, tornado idêntico a si mesmo. É desta identificação até então inquestionada ou não perturbada que nasce a ação trágica. Em linhas gerais, portanto, a tragédia configura-se inicialmente por uma quebra da realidade substancial inquestionada, onde os indivíduos agora em choque e conflito têm de ser convocados a posicionar-se ativamente de modo a encontrar uma solução para o conflito. Esses indivíduos particulares sabem contudo que, para o

²⁶⁸ Ibidem, v. IV, p.236.

restabelecimento do equilíbrio, um dos lados deverá ser sacrificado, o que torna todo desenrolar tenso e, por assim dizer, trágico.

Mas se estas forças particulares, tal como o exige a poesia dramática, são chamadas para a atividade fenomênica e se elas se efetivam como finalidade determinada de um *pathos* humano, que passa para a ação, então sua concordância está suprimida [*aufgehoben*], e elas aparecem em fechamento recíproco umas contra as outras. O agir individual quer então, sob circunstâncias determinadas, executar uma finalidade ou o caráter, o qual, sob estes pressupostos, porque ele se isola unilateralmente em sua determinidade por si mesma abstrata, necessariamente instiga o *pathos* oposto contra si e, com isso, suscita conflitos inevitáveis. O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem legitimidade, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e violação da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em culpa.²⁶⁹

A tragédia traz pois para o interior do universo artístico o conflito ético entre particularidades que já não mais se reconhecem harmonicamente no mundo, e nesse sentido prenuncia desde o mundo grego clássico aquilo mesmo que se revelaria como o ponto central da arte: a contradição. Contudo, o que deve resultar da colisão trágica não é a manutenção da luta de particularidades, embora aí se encontre o cerne da substancialidade ética e do agir humano, mas a reconciliação, enquanto o verdadeiro substancial. Assim, o que é suprimido ou sacrificado não é a objetividade cindida, que aliás retorna do conflito como a eterna justiça, mas a subjetividade, enquanto unilateralidade particular. Para Hegel, pois, é a reconciliação que deve surgir como vitoriosa e é ela que determina e orienta suas análises em torno da tragédia antiga. Existem, contudo, como percebe Hegel, mesmo na tragédia antiga, dois modos de reconciliação: um objetivo e outro subjetivo. O primeiro caso corresponde, por exemplo, às obras *Antígona*, de Sófocles, e *Oréstia* de Ésquilo; o segundo caso tem como modelo *Édipo Rei*, também de Sófocles. Em ambos os casos o conflito se impõe e a busca por reconciliação se coloca; contudo, no caso de *Édipo Rei* ocorre uma indeterminação mais aguda no que tange à sapiência ou à consciência interna de Édipo: ele não sabe que sabe, i.é, ele não sabia, ao matar seu pai, que estava matando seu pai, como também não sabia, ao desposar sua mãe, que se tratava da própria. Assim, todo conflito acaba direcionando-se para o interior da consciência do herói trágico. Nesse sentido, a tragédia de Édipo antecipa em certa medida o drama do caráter que se desenvolverá na modernidade.

²⁶⁹ Ibidem, p. 236-237.

5.6.2 O drama moderno

Agora, com o drama moderno, entramos propriamente no ápice e limite da poesia dramática bem como da representação poética e do conceito de arte como um todo. O drama moderno, de um modo geral, não oferece para Hegel nenhuma mudança estrutural em relação ao drama antigo: a tragédia. Esta questão, contudo, é um tanto quanto controversa, pois por um lado sabe-se que Hegel tem grande apreço ou mesmo preferência pela tragédia antiga; por outro lado percebe-se que ele compreende a legitimidade do drama moderno bem como a problematidade que este impõe ao conceito da arte e mesmo de drama. Em linha gerais, o problema que se coloca é este: é possível ao drama moderno atingir seus objetivos propriamente dramáticos num mundo que parece estranho ou mesmo irônico ao cumprimento destes mesmos objetivos? Ou ainda a recolocação da pergunta: É possível a arte num mundo hostil à arte?

O princípio do drama é a subjetividade infinita e livre que não mais se identifica com a objetividade, tal como no mundo clássico grego, nem tampouco se recolhe numa subjetividade negativa, cristã, mas que se infiltra e é infiltrada efetivamente por um mundo constituído basicamente pela prosa reflexiva: pela cultura moderno-contemporânea.

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 nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. [...] Por esta razão, o estado de coisas de nossa época não é favorável à arte.²⁷⁰

A gradativa negação ou elevação do sensível, desde a cisão no interior do mundo clássico até fim do mundo romântico, cujo resultado é a contingência do mundo e das relações, faz com que neste universo prosaico, neste estado de coisas, a subjetividade individual não possa reconciliar-se objetivamente nem com o mundo ou com o outro, mas busque no formalismo das leis e do caráter razões para manter a si mesmo sem declinar na contingencialidade.

Desse modo, experientia-se no drama moderno uma nova busca de liberdade e reconciliação não mais objetivamente ética, mas primordialmente psicológica, i.é, voltada

²⁷⁰ Ibidem, v. I, p. 35.

para as paixões subjetivas, para as inclinações, para o drama da subjetividade do caráter como busca da liberdade no mundo moderno. O modelo e a diferença deste desenlace do drama moderno em relação à tragédia antiga são, para Hegel, explicitados sobretudo em Shakespeare, tal como ele descreve nesta passagem:

No geral, porém, na tragédia moderna os indivíduos não agem em vista do substancial de seus fins, nem é isso que se conserva como o que impulsiona a sua paixão, e sim é a subjetividade de seu coração e ânimo ou a particularidade de seu caráter que buscam satisfação. [...] A fim de fazer notar a diferença mais precisa que a este respeito se coloca entre a tragédia antiga e a moderna, quero apenas apontar para o *Hamlet* de Shakespeare, no qual subjaz uma colisão semelhante a que tratei nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Pois também no *Hamlet* o pai e rei foi morto e a mãe casou com o assassino. Mas o que nos poetas gregos tem uma legitimidade ética, a morte de Agamenon alcança em Shakespeare, ao contrário, a forma única de um crime infame, no qual a mãe de Hamlet é inocente, de modo que o filho, como vingador, apenas tem de se voltar contra o rei fraticida e nele nada mais vê diante de si que fosse verdadeiramente honrável. A colisão propriamente dita não gira, por isso, em torno do fato de que o filho, em sua vingança ética, deve ele mesmo ofender a eticidade, e sim em torno do caráter subjetivo de Hamlet, cuja alma nobre não foi constituída para esta espécie de atividade enérgica e, cheio de asco pelo mundo e pela vida, jogado para lá e para cá entre resolução, provas e preparativos para a execução, sucumbe devido à própria indecisão e à intriga exterior das circunstâncias.²⁷¹

Em Shakespeare pois evidencia-se o desenvolvimento e o conflito de paixões como desenlace da tragédia, seu mundo é o mundo da amplitude infinita da subjetividade do caráter humano: em *Macbeth* o despotismo, em *Otelo* o ciúme, em *Lear* a tolice que beira à loucura... e assim por diante. O conceito de *pathos* moderno, desse modo, não tem aí a mesma conotação do *pathos* lírico, i.é, da subjetividade lírica, mas antes diz respeito ao *pathos* de uma subjetividade que não encontra refúgio ou sossego em seu mundo particular, mas que se vê jogada por suas paixões efetivamente na contingência do mundo. Por outro lado, e é o que Hegel ressalta como a profundidade e a nobreza ideal do drama de Shakespeare, neste mesmo as paixões mais vis e os sentimentos mais baixos não são simplesmente largados à mera contingência, mas aparecem para nós, apesar e mesmo por causa de sua não sustentação ética objetiva, transformados e elevados dialeticamente à condição de liberdade e universalidade humanas.

Assim, por exemplo, no *Lear* de Shakespeare a tolice originária do velho homem se eleva de maneira semelhante até a loucura, quando a cegueira espiritual de Gloster é transformada em cegueira corporal efetiva, na qual somente então se abrem para ele os olhos sobre a verdadeira diferença no amor de seus filhos. – Precisamente Shakespeare, diante daquela exposição de caracteres oscilantes e em si mesmos cindidos, nos oferece os mais belos exemplos de figuras [*Gestalten*] em si mesmas firmes e conseqüentes que, justamente por meio deste apego decisivo a elas mesmas e a seus fins, conduzem à perdição. Não sendo sustentadas eticamente, e sim pela necessidade formal de sua individualidade, elas se deixam atrair ao seu ato por meio das circunstâncias exteriores ou se jogam cegamente nelas e as suportam na força de sua vontade, mesmo quando elas agora apenas executam o que fazem a partir da carência, a fim de se impor diante dos outros, ou porque uma vez chegaram a isso, porque chegaram até isso.

²⁷¹ Ibidem, v IV, p. 264.

O surgimento da paixão, a qual, adequada ao caráter, até o momento apenas ainda não irrompeu, mas agora alcança um desdobramento, esta progressão e decurso de uma grande alma, seu desenvolvimento interior, a pintura de sua luta que a si mesma se destrói com as circunstâncias, as relações e as conseqüências é o conteúdo principal de muitas das tragédias mais interessantes de Shakespeare.²⁷²

Desse modo Shakespeare afirma o princípio da liberdade subjetiva de modo radical e intenso, uma vez que esta subjetividade penetra concretamente no seio do mundo, evidenciando inclusive a forma crítica, cômica e por vezes irônica de seus personagens, e das modernas instituições do mundo do direito. Esta entrada concreta no mundo moderno traz porém à tona um problema em torno da dimensão ética, como ponto limítrofe ao exercício e à realização do drama. Pois o que é fundamental para Hegel, justamente, é que não se confunda o cômico com o irônico. A diferença entre ambos, tal como explicitado na Introdução aos *Cursos de Estética*, reside no fato de que o irônico sustenta-se na auto-aniquiliação do esplêndido, do grandioso, e tem como resultado a auto-destruição da dignidade, da lei e da eticidade, ao passo que o cômico apenas mostra que aquilo que se aniquila é algo em si mesmo nulo, i.é, é falso, tal como uma mania, um capricho etc., diferentemente, no entanto, dos valores éticos. Diante disso, começa a despontar um novo tipo de drama, cujos principais poetas serão Schiller e Goethe.

Este novo drama tem por objetivo ou preocupação justamente a dimensão ética da subjetividade moderna. Ele busca portanto, “recuperar” ou produzir um drama que apareça acompanhado de alguma reconciliação ética, senão antiga, ao menos inspirada e referida criticamente a ela²⁷³. Dentre essas obras destacam-se em especial a trilogia *Wallenstein* de Schiller e o *Fausto* de Goethe. No primeiro explicita-se o drama do personagem individual que sucumbe em meio ao mundo de relações burguesas. Sua grandeza bem como sua fraqueza evidenciam-se no fato de trazer para si, por meio de sua decisão, toda a responsabilidade e destino, sem saber contudo se deve agir por vontade ou dever. Este conflito repercute para Hegel o próprio conflito trágico do mundo moderno, qual seja: a de que a subjetividade livre está mais presente no mundo que no indivíduo, o que gera a oposição entre indivíduo e mundo racional:

Wallenstein se arvora à cabeça de seu exército como regulador das relações políticas. Ele conhece exatamente a potência destas relações, das quais seu próprio meio, o exército, é dependente, e, por causa disso, hesita ele mesmo por longo tempo entre a vontade e o dever. Mas tão logo ele se decidiu, vê os meios, que ele crê como certos, escorrer pelas mãos e seu instrumento se despedaçar. Pois o que em última instância une os oficiais e os generais não é a gratidão pelo que Wallenstein lhes proporcionou de louvável por meio do cargo e da promoção, não é a glória de comandante do exército, mas o dever que possuem perante o

²⁷² Ibidem, p. 268.

²⁷³ Cf. WERLE. Opus cit. p.276.

poder e o governo universalmente reconhecido, seu juramento que fizeram para o chefe do Estado, o Imperador da Monarquia Austríaca. Assim, no fim ele se encontra sozinho e não é tanto combatido e vencido pela potência exterior que se opõe quanto despojado de todos os meios para a execução de sua finalidade; abandonado pelo exército, porém, ele está perdido.²⁷⁴

Esta passagem mostra claramente a incidência e mesmo o domínio daquela subjetividade, agora não mais apenas no indivíduo mas sobretudo no mundo, como indicadores de novos momentos em relação aos quais o homem moderno deve se estruturar a fim de poder agir efetivamente no mundo.

No *Fausto* de Goethe, o qual Hegel denomina de tragédia filosófica absoluta, essa tensão entre indivíduo e mundo racionalizado aparece no destino daquele que acredita que o saber racional está apenas na teoria e não no próprio sujeito, ou que imagina que a vida mundana do sujeito está fora do saber. Em ambos, pois, o que se depreende é a afirmação de uma conquista que, por um lado, impõe limites ou uma transformação ao conceito de ideal artístico, visto que tanto o sensível quanto o absoluto perdem e ganham novas formas e interações; e que por outro lado declara a presença concretamente livre da subjetividade, não apenas de modo interiorizado, mas principalmente enquanto exposta na efetividade prosaica e institucional do mundo. Nesse sentido, não somente os conceitos de objetividade, subjetividade, forma e conteúdo são transformados e ampliados dialética e especulativamente, mas também e principalmente o conceito de liberdade, e por consequência o domínio daquilo que é público e privado; o que exige, para o âmbito da arte, senão o seu fim, um trabalho de conscientização e absorção de todos os domínios de realização do espírito no mundo: intuitivo, representativo, ético, científico e filosófico. Certamente não para tornar-se um ou outro destes saberes nem para perder-se de si, mas para ser apenas aquilo que ela mesma é: filha geradora da liberdade.

²⁷⁴ Idem, ibidem, v. I p. 204.

6 CONCLUSÃO

As dissonâncias do mundo são como as contendas dos amantes. A conciliação se dá em meio à luta, e tudo o que se separou, de novo se reúne.

Friedrich Hölderlin

É possível realizar o Ideal da liberdade? Como fazê-lo? Como formar na humanidade as condições materiais para o cumprimento de uma tal tarefa? O que pode o idealismo frente ao realismo? Qual a posição e a relevância da arte em relação a estas duas formas contrastantes e mesmo contraditórias de orientação na existência e no pensar? Foram estas as perguntas que impulsionaram a realização deste trabalho, e são estas as questões que estão presentes, segundo nos parece, e com todo o seu vigor, nestes dois grandes pensadores de nossa cultura, no contexto do idealismo alemão. Em ambos evidencia-se o amor e o esforço pela efetivação da liberdade; em ambos comprova-se, embora de modo diferenciado, o lugar fundamental do estético na vida dos homens.

Nosso trabalho emergiu dessa problemática em torno da realização da liberdade, que, a nosso ver, impõe-se simultaneamente como tarefa e fundamento de todo idealismo, transcendental ou absoluto, e teve como núcleo de investigação um estudo do desenvolvimento do conceito de belo em Schiller e Hegel. Nosso objetivo principal foi o de buscar explicitar, de que forma as teses sobre a beleza desenvolvidas por Schiller em *Kallias*, nas cartas *Sobre a Educação Estética do homem* e no ensaio sobre *Poesia Ingênua e Sentimental*, teriam sido incorporadas pelas *Lições sobre Estética* de Hegel, ganhando ou sofrendo, contudo, ao longo destas lições, uma reformulação dialético-especulativa, cujo resultado pode ser compreendido pela articulação de um duplo e contraditório movimento, constatado histórica e conceitualmente pela Estética de Hegel, qual seja: por um lado, o movimento de dissolução de uma certa concepção sensível-idealista de beleza e de arte, ainda defendidas por Schiller mas também em grande parte por Hegel e, por outro lado, o movimento de emancipação de uma outra compreensão mais realista e mesmo prosaica da arte na história do mundo.

Tomamos como ponto de partida, o problema da busca de um fundamento objetivo para o belo, tal como defendido por Schiller nas cartas a Körner em torno de *Kallias ou sobre a beleza*, que tinha por alvo uma crítica à concepção subjetivista de Kant, com base nos próprios princípios do idealismo transcendental. Nossa intenção teve por meta mostrar como a defesa da objetividade do belo, em sua contraposição crítica à delimitação subjetiva de Kant, teria representado o primeiro passo fundamental para a constituição de um sistema estético, conforme explicitado pela filosofia da arte de Hegel, atravessando já no próprio Schiller, através de sua obra mais conhecida, *Sobre a Educação Estética do Homem* e, particularmente, em seu ensaio sobre *Poesia Ingênua e Sentimental*, uma reformulação histórico-conceitual, sobre a qual se elevaria uma arte reconhecidamente livre, histórica e dinâmica.

Nosso propósito, contudo, não era o de fazer culminar artificial e teleologicamente as idéias estético-filosóficas de Schiller na filosofia da arte de Hegel, como se este último fosse um resultado óbvio do primeiro ou como se Schiller apenas aparecesse como um momento anterior ou menor daquilo que seria desdobrado posteriormente por Hegel, sendo por isso tomado como um modo ainda incompleto ou imperfeito; visávamos antes apresentar um e outro como pensadores legítimos tanto em relação às suas próprias idéias quanto em relação ao espírito de seu tempo. Desse modo, seguindo o imperativo defendido por Schiller, mas também por Hegel, segundo o qual “o artista é, decerto, o filho de sua época, mas aí dele se for também seu discípulo ou até seu favorito”²⁷⁵, tentamos mostrar tanto na tese subjetivo-objetiva da beleza como liberdade no fenômeno sensível e cultural, desenvolvida por Schiller, quanto na tese dialética do belo enquanto manifestação Ideal e concreta da liberdade do espírito na história em Hegel, como se articulavam no cerne e ao longo do desenvolvimento do conceito de belo e de arte, idealismo e realismo, como núcleo fundamental e contraditório da manutenção e efetivação da própria liberdade da arte na história do mundo. Este se mostrou para nós o ponto de interseção e distanciamento entre ambas as posições de Schiller e Hegel.

Recapitularemos, portanto, em linhas gerais o percurso trilhado, para então tecermos alguns comentários a propósito de nossas conclusões do lugar e destino da arte.

Em suas cartas a Körner em torno de *Kallias*, Schiller explicitava as dificuldades e o empenho de erigir com e contra Kant, uma explicação convincente acerca de um princípio

²⁷⁵ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem, numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.50, carta IX.

objetivo do belo e do gosto. Sua intenção era mostrar que seria possível refutar, com base nos próprios princípios da filosofia transcendental, a tese kantiana da impossibilidade de um fundamento objetivo para o belo, de forma a admitir para este, não apenas validade objetiva, mas uma imanência desta objetividade transcendental no próprio objeto da experiência. A dificuldade era pois esta: estabelecer de modo inteiramente a priori um conceito objetivo para a beleza, confirmado para experiência embora não dependente desta.

Para responder a esta dificuldade, Schiller formularia uma nova concepção de beleza, objetivo-sensível, para ele complementar às demais, que viria ligar a natureza da razão à natureza do objeto. Segundo Schiller, o equívoco das teorias anteriores estava no fato de que ou bem tornavam o belo algo meramente dependente da experiência sensível, ou bem atribuíam a ela perfectibilidade lógica, e assim, cada qual a seu modo, tomava a parte pelo todo. Estava pois convencido que a beleza não poderia ser nem mera forma, nem mera matéria, mas “apenas a forma de uma forma”, e o que se chama a sua matéria teria ser simplesmente uma “matéria formada”. Assim, acreditava, ficaria livre da unilateralidade das interpretações anteriores. Como, porém, ligar objetivamente matéria e forma, liberdade e natureza, nos casos reflexivos da natureza e da arte? Para Schiller isso se daria mediante a articulação de uma dupla tese da beleza: uma subjetiva, formulada pela tese da beleza como liberdade no fenômeno; outra objetiva, fundada no conceito de técnica. A primeira consistiria numa analogia ou similaridade do fenômeno estético como a liberdade da razão, em seu uso regulativo prático; o que nos permitiria ver, no fenômeno, não propriamente a liberdade, mas uma aparência da mesma, i.é, uma imagem refletida da idéia de liberdade, já que a liberdade como tal, nunca poderia cair sobre os sentidos. A segunda, por sua vez, consistiria não apenas numa analogia do fenômeno com a idéia, mas seria resultante de uma autonomia proveniente do próprio objeto, mediatizado para nós, pela técnica. A técnica seria, portanto, para Schiller, a condição objetiva de nossa representação da liberdade do fenômeno estético, na medida em que nos revelaria do objeto aquilo que ele é ou parece ser por si mesmo, e, unida à primeira determinação, subjetiva, nos permitiria ver a beleza como a natureza na conformidade à arte.

Este esforço de pensar a liberdade como uma propriedade intrínseca ou imanente aos objetos, representou, independente de seu êxito ou fracasso, um passo fundamental para conformação da liberdade da arte, ou do espírito na natureza, como veremos em Hegel. Esta consideração cada vez mais priorizada e concreta da natureza do belo e da arte, contudo, ganharia

já no próprio Schiller, uma reformulação dos limites conceituais da beleza, cujas cartas *Sobre Educação Estética do Homem*, seriam sua forma mais aperfeiçoada.

A escrita e a leitura das cartas sobre a educação estética surpreendem, sobretudo pela forma com a qual Schiller desenvolve e configura esta obra. Baseado quase que integralmente nos princípios da filosofia kantiana, mas inspirado também pela crítica à cultura de Rousseau, pela Doutrina-da-Ciência de Fichte e pela influência poética de Goethe, todo o esforço de Schiller consistirá na busca sistemática de concreção da idéia de liberdade mediante o estético. Acrescentada à tese da objetividade estética, portanto, o que Schiller põe à prova nesta obra, é justamente a especificidade e a relevância, histórica, política e filosófica, da beleza na formação do homem como um todo.

Posicionada inicialmente enquanto uma crítica estética da cultura, a tese sobre a beleza vai ganhando ao longo da obra uma dimensão antropológico-especulativa, cujo fundamento é capaz de desdobrar e conciliar no homem, a esfera sensível com a esfera racional, a vida com a liberdade; a este fundamento Schiller designa de estado de jogo ou estado estético.

O jogo ou estado estético é caracterizado por Schiller como um estado ao mesmo tempo tardio, porque desenvolvido como o ideal a ser alcançado ao fim da formação espiritual do homem, e primordial ou elementar, porque presente como fundamento na natureza humana; ele concerne, precisamente, segundo Schiller, àquele estado intermediário de conciliação ou plenitude experienciado pelo homem, quando contemplando o belo, no qual a sua natureza mista é solicitada de tal modo que suas capacidades intelectuais e sensíveis estão uma para outra numa livre ação recíproca, é portanto para o homem, um estado de infinitude plena. Neste estado, diz-nos Schiller, em que não tendemos isoladamente nem para as obrigações intelectuais, nem para as obrigações morais, mas somos apenas a livre disposição para nos tornarmos aquilo que quisermos ser, somos como que recriados em nossa própria natureza, pela aparência estética, neste estado da bela aparência, as dicotomias entre matéria e forma, indivíduo e espécie, natureza e liberdade... parecem entrar em comunhão recíproca, e já não é mais a imagem fragmentada do homem que vislumbramos, mas a imagem plena da própria destinação humana refletida na imagem de uma segunda natureza, transformada e aperfeiçoada por suas próprias mãos: a natureza emancipada pela forma do espírito e o espírito concretizado na vida da natureza, ambos tornados um pela forma viva da beleza.

A beleza tem, portanto, para Schiller o estatuto ontológico de uma segunda natureza, na medida em que, enquanto concilia o ideal e o sensível no homem, concede as condições de possibilidade para que este recrie livremente a si mesmo e a tudo o mais a sua volta. Contudo, esta possibilidade de criação ou recriação só se efetiva, para Schiller, no plano estético da aparência, como um ideal da pura natureza humana; não é portanto efetivamente real mas apenas ideal, uma tarefa a se cumprir. E mesmo Poesia Ingênua e Sentimental, sua obra talvez mais realista, onde Schiller busca investigar, através da formação da poesia na cultura, as condições de possibilidade para que o Ideal da bela humanidade venha se cumprir efetivamente no mundo, sua conclusão perfeitamente idealista e realista é ainda da ordem de um dever ser ideal, embora já mais especulativo que transcendental. Podemos dizer, então, que Schiller afirma uma síntese estética, mas que esta síntese permanece em aberto, posto que não se realiza.

Em Hegel, por sua vez, o belo também possui sua vida na aparência; e esta se mostra também como existindo numa zona intermediária, visto que não se confunde nem com o ideal do pensamento nem como a mera realidade sensível. No entanto, para Hegel, “a própria aparência é essencial para a essência”; para ele, a verdade, beleza e liberdade nada seriam se não se tornassem aparentes e aparecessem na realidade. Por isso, a aparência em geral não pode ser objeto de censura, ou um ideal apenas contemplado, mas não realizado, mas tem de ser e é “somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo”²⁷⁶. A aparência, portanto, para Hegel é não apenas legítima, mas concreta e verdadeira, e para além de uma analogia com a liberdade, ela mostra-se ao contrário, como o próprio modo de efetivação da liberdade através da arte. Não há, pois aí, nenhum jogo aparente da imaginação com as faculdades da razão, embora a imaginação melhor designada de fantasia forme um elo intermediário fundamental no sistema hegeliano, mas sim verdade e liberdade efetivas. Pois a arte não somente existe concreta e objetivamente como uma manifestação sensível da Idéia no mundo, como se posiciona acima do entendimento subjetivo e da eticidade objetiva, sendo afirmada por Hegel como uma esfera autônoma do espírito absoluto. Por outro lado, é preciso não esquecer que a arte não representa, para Hegel, o nível mais alto do espírito, mas coloca-se ainda anterior às especulações da religião e da filosofia. Esta constatação da posição conceitual e histórica da arte representa, para Hegel, o ponto limítrofe da transformação

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 33.

da arte e, ao mesmo tempo o drama e a tarefa frente aos quais o homem moderno deve se posicionar.

De fato, a arte que se presentificou na época de Hegel, certamente não detinha mais o mesmo impacto e a mesma função daquela arte que um dia chegou a ser venerada como a mais alta expressão do absoluto, como era o caso da arte clássica grega, mas seria inclusive estranho se arte tivesse se mantido estática ou incólume numa mesma e única forma de manifestação; imaginar ou defender tal coisa seria supor que não haveria ao longo da história nenhuma outra transformação da atividade artística produzida pelo homem, seria desacreditar inclusive da capacidade de transformação do espírito. A constatação ou diagnóstico, portanto, de que a arte, do ponto de vista de sua destinação suprema, é e permanecerá para nós algo do passado, como nos diz Hegel, ao invés de significar, como muitas vezes é interpretado, um decreto de fim ou esgotamento da arte, deve antes ser compreendida, segundo nos parece, como uma tomada de consciência da dimensão histórica da arte. Pois é este reconhecimento da historicidade no cerne do conceito de belo e da arte que permitirá a Hegel estabelecer uma divisão interna a arte, cujo resultado culminará num sistema de artes universais e particulares, cujo fio condutor é a própria Idéia em meio à vida e ao mundo do espírito.

Desse modo é possível a Hegel conceber na história do conceito de arte, vários momentos de exterioridade e interioridade do objetivo e do subjetivo. Assim, do simbólico ao clássico, e ao romântico, e através das variadas combinações entre as artes universais e particulares, como mostramos através da peculiaridade histórico-conceitual da arquitetura, da pintura, música e poesia, Hegel finalmente atinge e se debruça sobre aquela que seria ao mesmo tempo a mais particular e universal das artes: a arte poética.

A poesia aparece para Hegel como aquela arte particular que reúne em si a totalidade das demais artes - sendo por isso considerada por ele como a forma artística suprema- que, no entanto, coloca para a arte em geral um problema conceitual, pois embora mais próxima da Idéia absoluta, seu material expositivo já não comporta mais a simples materialidade intuitivo-sensível utilizada pelas demais, como: pedra, bronze, tinta e sons, mas apenas a própria interioridade do espírito, representada e exposta agora enquanto linguagem.

Ele investiga, assim, na formação da poesia a diferença e a aproximação desta em relação à prosa, sistematizando a totalidade da poesia em épica, lírica e dramática, cujos momentos recapitulam todo o processo das artes em geral. O épico concerne, pois, à exterioridade objetiva,

o lírico ao movimento de interiorização do espírito, e o drama a síntese entre ambos. Este último ponto é importante para o nosso tema, pois embora Hegel denomine a Shakespeare como exemplo deste gênero, e reconheça aí um conflito e uma intromissão praticamente inevitável entre o mundo interior subjetivo com o mundo prosaico, expresso por Shakespeare em toda vastidão mundana e subjetiva do drama do caráter, percebe em Goethe e Schiller, uma potência crítica negativamente ideal da arte na modernidade. Assim, embora Hegel veja na modernidade o fim daquela conciliação trágica antiga e, portanto, o fim daquela arte ideal sensível objetiva, visto que agora já não é mais possível um acordo objetivo com o mundo sensível, reconhece apesar disso na tragédia moderna o lugar onde se instaura senão a realização do ideal da arte uma contradição que aponta para a síntese de um novo alvorecer.

Agora então, a contradição evidencia-se na modernidade como o próprio conteúdo da arte, mas isso não a torna menor ou menos potente, nem a faz dependente de algo externo a ela, pelo contrário, uma vez revelada a contradição como o elemento interno, inerente a toda produção artística, tal evidência liberta-a da busca de um elemento externo adequado a seu conteúdo, e exige dela apenas o comprometimento absoluto com seu próprio mundo. Dessa forma, enquanto supera sua forma anterior e se auto-reconhece nas contradições presentes no cotidiano, conquista não apenas a si, mas, a amplitude da vida humana como destinação e realização de sua própria liberdade na história do mundo.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ricardo. A Especificidade do Estético e a Razão Prática em Schiller. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n 112, Dez/2005.
- _____. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004
- _____. Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica. *Revista de Filosofia*, ano4, n.4, nov., 2004.
- BICCA, Luiz. *Racionalidade moderna e subjetividade*. São Paulo: Loyola, 1997.
- BONACCINI, Juan Adolfo. *A Dialética em Kant e Hegel*. Natal: Udufrn,1999.
- _____. *Kant e o Problema da Coisa em Si no Idealismo Alemão. Sua atualidade e relevância para a compreensão do problema da filosofia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. “Uma temática hegeliana: a morte da arte”, In: *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- BOURGEOIS, Bernard. Hegel. *Os atos do espírito*. Tradução Paulo Neves. RS: Unisinos, 2004.
- BRAS, Gerard. *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- DESMOND, W. *Art and the Absolute: A Study of Hegel’s Aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 1986.
- D’HONDT, J. *Hegel e o pensamento moderno*. Porto: Rés Editora, 1979.
- FERREIRA, J.C.M. *Hegel a justificação da Filosofia*. Lisboa: Casa da Moeda, 1992.
- FICHTE, J.G. *Filosofia y estética. La polémica con F. Schiller*. Valência; Universitat de València, 1998.
- FILHO, Rubens Rodrigues Torres. *O Espírito e a Letra – A Crítica da Imaginação Pura, em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo. A arte como jogo símbolo e festa*. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução Flávio Paulo Meuer. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GONÇALVES, Márcia. *O Belo e o destino – Uma introdução à Filosofia de Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na Fenomenologia do espírito de Hegel. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.112, dez., 2005.
- GUYER, Paul. Absolute Idealism and the rejection of Kantian dualism. In: *Cambridge Companions Online*, Cambridge University Press, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEGEL, G.W.F. *A Fenomenologia do Espírito I*. Tradução Paulo Menezes com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *A Fenomenologia do Espírito II*. Tradução Paulo Menezes com a colaboração de José Nogueira Machado. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A Razão na História*. Introdução à Filosofia da História Universal. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *Cursos de Estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Cursos de Estética II*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Cursos de Estética III*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Cursos de Estética IV*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Diferencia entre los sistemas de filosofia de Fichte y Schelling*. Madrid: Tecnos, 1990.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome. Vol. I - A Ciência da Lógica*. Tradução Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1988.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio. Vol. II - Filosofia da Natureza*. Tradução Pe. José Nogueira Machado com a colaboração de Paulo Menezes. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio. Vol. III – Filosofia do Espírito*. Tradução Paulo Menezes com a colaboração do Pe. José Machado. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

_____. *The Philosophy of History*. Tradução para o inglês de J. Sibree. New York: Dover, 2004.

HERNANDEZ, J.D. El arte y su tiempo como arte para nosotros en la estética de Hegel. *Artes*, n.6, v. 3, jul./dec., 2003.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Tradução Andrei José Vaczi, Denílson Soares Cordeiro, Gilberto Tedéia, Luis Sérgio Repa, Rodnei Antônio Nascimento, com a coordenação de Sílvio Rosa Filho. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

_____. *Introdução à Filosofia da História de Hegel*. Tradução de José Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, s/ data.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAUFMANN, Walter. *Hegel*. Tradução para o espanhol de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Alianza Universidad, 1982.

KOYÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.

LAUENER, Henri. *A linguagem na Filosofia da arte de Hegel, com consideração especial da Estética*. Ijuí,RS: Unijuí, 2004.

LEBRUN, G. O avesso da dialética, Hegel à luz de Nietzsche. São paulo: Companhia das Letras, 1988.

LUKÁCS, Georg. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Grijalbo, 1963.

_____. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.

MÜLLER, M. O idealismo especulativo de Hegel e a modernidade filosófica: crítica ou radicalização dessa modernidade? *Revista eletrônica estudos hegelianos*, Revista semestral da sociedade Hegel brasileira – SHB, ano 2, n.3, p.1-13, dez. 2005. Disponível em: <http://hegelbrasil.org/rev03d.htm>.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. *Ética e Sociabilidade*. São Paulo: Loyola, 1993.

REED, T.J. *Weimar Classicism: Goethe's Alliance with Schiller*, 2006.

REGO, Pedro Costa. Reflexão e Fundamento: Sobre a relação entre gosto e conhecimento na Estética de Kant. *Kriterion*, Belo Horizonte, n,112, dez. 2005.

RODRIGUEZ, B. P. Hegel y la Crítica del Juízo. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 20, 2003.

ROEHR, Sabine. Freedom and Autonomy in Schiller. *Journal of the History of Ideas*, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem. Numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *A Noiva de Messina*. Tradução Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Goethe e Schiller: Companheiros de viagem*. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

_____. *Guilherme Tell*. Tradução Silvio Meira. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1794.

SCHILLER, Friedrich . *Kallias ou Sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner em janeiro e fevereiro de 1793*. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Maria Stuart*. Tradução Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1983.

_____. *Os Bandoleiros*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M editores, 2001.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Tradução Tereza Rodrigues Cadete Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.

TAYLOR, Charles. *Hegel e a sociedade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.

VEILLARD-BARON, J-L. O Negativo em Deus e a dor infinita no pensamento de Hegel em Iena. *Revista eletrônica estudos hegelianos*, Revista semestral da sociedade Hegel brasileira – SHB, ano 2, n. 5, dez.2006. Disponível em <http://hegelbrasil.org/rev03d.htm>.

WINDELBAND, W. *Historia de la Filosofia Moderna, en su relacion con la cultura general y las ciencias particulares*. Tomo I e II. Buenos Aires: Editorial Nova, 1951.

WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética da Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

_____. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. *Discurso. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo*, n.32, 2001.

WOOD, Allen. W. Kant's Pratical philosophy. In: *Cambridge Companions Online*, 2006.