



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

Schelling e Hegel: Diálogos e Rupturas

Leonardo Hallak Dias

2024

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia,
coorientada pelo Professor Doutor Alberto Arruda e pelo Professor Doutor Paulo Alexandre
Esteves Borges

RESUMO

O presente trabalho investiga o papel que a arte desempenha no pensamento de Schelling e Hegel. Ambos os filósofos realizaram construções teóricas que afirmam a arte como um meio de revelação do absoluto. No entanto, o alcance do âmbito artístico bem como o lugar que ele ocupa na economia desses sistemas filosóficos apresentam direções e desenvolvimentos bastante diversos. Desse modo, buscou-se esclarecer a importância e as inúmeras relações que a arte estabelece dentro dessas duas filosofias. Uma vez que o Idealismo Alemão se constituiu como um movimento filosófico eminentemente ligado às manifestações artísticas, especialmente à literatura romântica, o estudo acerca do lugar da arte em dois de seus principais pensadores representa tarefa de suma importância. Como existe uma inter-relação entre todos os pontos dos sistemas filosóficos objetos dessa dissertação, houve uma preocupação em traçar, ainda que de forma breve, um panorama a respeito de alguns conceitos e construções teóricas fulcrais para o entendimento global desses sistemas. Assim, munidos desses fundamentos, foi possível adentrar propriamente nas reflexões que Schelling e Hegel tecem sobre o universo da arte e elucidar, no pensamento de ambos, temas como: a relação da arte com a natureza; as condições pelas quais uma obra de arte pode ser considerada bela; os vínculos que existem entre religião, mitologia, teologia e filosofia com o fazer artístico; o jogo que se dá entre as esferas consciente e inconsciente, entre liberdade e necessidade para a constituição da atividade artística; o grau de importância da dimensão discursiva-conceitual para a arte; os prognósticos e perspectivas futuras da arte; a dinâmica de desenvolvimento dos diferentes momentos e representações artísticas no curso da história; e, por fim, as possibilidades e alcance da arte para o desvelamento do espírito absoluto.

Palavras-chave: Arte – Absoluto – Schelling – Hegel

ABSTRACT

This dissertation investigates the role that art plays in the thought of Schelling and Hegel. Both philosophers carried out theoretical constructions that affirm art as a means of revealing the absolute. However, the scope of the artistic sphere as well as the place it occupies in the economy of these philosophical systems present quite different directions and developments. In this way, we sought to clarify the importance and countless relationships that art establishes within these two philosophies. Since German Idealism was constituted as a philosophical movement eminently linked to artistic manifestations, especially romantic literature, the study about the place of art in two of its main thinkers represents a task of the utmost importance. As there is an interrelationship between all the points of the philosophical systems that are the subject of this dissertation, there was a concern to outline, albeit briefly, an overview of some concepts and theoretical constructions that are central for the global understanding of these systems. Thus, armed with these foundations, it was possible to delve into the reflections that Schelling and Hegel weave about the universe of art and elucidate, in their thinking, themes such as: the relationship between art and nature; the conditions by which a work of art can be considered beautiful; the links that exist between religion, mythology, theology and philosophy with artistic making; the interplay that takes place between the conscious and unconscious spheres, between freedom and necessity for the constitution of artistic activity; the degree of importance of the discursive-conceptual dimension for art; the prognoses and future perspectives for art; the dynamics of development of different moments and artistic representations throughout history; and, finally, the possibilities and scope of art for unveiling the absolute spirit.

Keywords: Art – Absolute – Schelling – Hegel

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao orientador desta investigação, Alberto Arruda, por toda a atenção, disponibilidade e solicitude e por todos os comentários, sugestões e ensinamentos que recebi no decorrer dessa jornada.

Agradeço aos meus pais, Ricardo e Beth, e aos meus irmãos, Ricardo e Bruna, por todo o amor, ternura, apoio e companheirismo que tive no decorrer de todos esses anos.

Agradeço também a todos os meus amigos: às amizades que fiz em Lisboa, por todos os momentos inéditos e únicos que lá vivemos; e aos meus amigos de longa data, aqui do Brasil, por compartilharem comigo tantas coisas boas.

Agradeço, por fim, à Portugal, por ter me acolhido em suas terras e ter me proporcionado uma experiência tão vasta, complexa e enriquecedora, e ao Brasil, por me mandar seu calor nos momentos que mais precisei.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
1.1. Kant e as raízes do pensamento moderno.....	6
1.2. A crítica aos postulados kantianos: Jacobi e Fichte.....	7
1.3. Schelling e Hegel: dois universos filosóficos díspares, mas semelhantes.....	8
2. A ARTE COMO O MOMENTO FINAL DE REVELAÇÃO DO ABSOLUTO NA FILOSOFIA DE SCHELLING.....	16
2.1. Arte e teologia.....	17
2.2. Arte e verdade.....	33
2.3. Arte e mitologia.....	34
2.4. A beleza na arte.....	43
3. MESMOS QUESTIONAMENTOS, DIREÇÕES DIFERENTES: DE SCHELLING A HEGEL.....	47
3.1. Considerações sobre a arte.....	48
4. A ARTE COMO O PRIMEIRO MOMENTO DE REVELAÇÃO DO ABSOLUTO NA FILOSOFIA HEGELIANA.....	52
4.1. O devir artístico na Fenomenologia do Espírito.....	54
4.2. A arte e o absoluto na Enciclopédia das Ciências Filosóficas.....	61
4.3. As novas reflexões e prognósticos sobre a arte nos Cursos de Estética.....	64
5. CONCLUSÃO.....	73
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75

1. INTRODUÇÃO

1.1. Kant e as raízes do pensamento moderno

Immanuel Kant, figura central do pensamento moderno, desenvolveu certas reflexões que se tornaram algumas das bases a partir das quais Hegel e Schelling construíram seus respectivos sistemas filosóficos. Dentre essas reflexões, Kant defendeu a ideia de que há uma realidade externa ao Eu, o que o levou a afirmar a existência da coisa em si. Nesse sentido, há uma dualidade, na qual existe o sujeito conhecedor e o objeto a ser conhecido. O fato de o sujeito conhecedor não saber o que é a coisa em si não a torna inexistente, de modo que subsiste uma realidade fora do sujeito. Nessa esteira, o mencionado pensador alemão ressalta, em relação ao objeto, a existência de dois aspectos, quais sejam: o objeto apresenta o aspecto de coisa em si e também apresenta o aspecto de aparência. Assim, ao sujeito conhecedor, só é dado a possibilidade de conhecer a aparência do objeto, de modo que a mencionada dualidade nunca cessa de existir:

“[...]devemos, pelo menos, pensar os objetos como coisas em si embora os não possamos conhecer” (KANT, 1994, p. 25).

A partir desse pressuposto, Kant sustenta que a inteligibilidade de um determinado objeto é possível, mas terá sua raiz sempre em um movimento que parte do sujeito, de modo que é precisamente ele que determina a maneira pela qual o objeto constitui-se enquanto tal.

Nesse sentido, as teorias do filósofo germânico, profundo influenciador do que mais tarde recebeu o nome de Idealismo Alemão, deixaram algumas questões insolúveis, que o mencionado movimento procurou resolver. Dentre essas questões, destaca-se a seguinte: seria possível conciliar o dualismo que existe entre a razão prática, isto é, a moral, e a razão teórica, ou seja, o conhecimento? Para além disso, de que forma pode-se conciliar entendimento e sensibilidade, coisa em si e fenômeno, sujeito e objeto?

Ora, no pensamento pós-kantiano, os filósofos procuraram responder tais questões através da adoção do conceito de unidade como algo central para a busca da verdade, de modo a tentar construir uma conciliação dos antagonismos erigidos por

Kant. Assim, o Idealismo alemão constituiu-se como um movimento filosófico que procurou propor novas perspectivas de abordagem e de interpretação da realidade.

1.2. A crítica aos postulados kantianos: Jacobi e Fichte

De início, cabe salientarmos que Friedrich Heinrich Jacobi teceu severas críticas às postulações feitas por Kant, de modo que o escritor antecipou algumas ideias que foram posteriormente desenvolvidas e aprofundadas no Idealismo Alemão. Dessa forma, Jacobi considera que a insistência de Kant em considerar a verdade do objeto como algo transcendente, como algo que corresponde à coisa em si do objeto, configura-se como algo necessário para a articulação dos fios condutores do seu sistema, mas que ao mesmo tempo é incompatível com o próprio sistema kantiano. Dito de outro modo, Jacobi percebeu que Kant considerou que a coisa em si contribui com alguma parcela do conhecimento do sujeito epistêmico que representa o fenômeno. Ora, o fenômeno, conforme a leitura que Jacobi fez de Kant, constitui-se como o resíduo da coisa em si do objeto, de modo que a instância fenomênica é capaz de reter algo dessa coisa em si. Ao lado disso, Jacobi sustenta que, para Kant, a coisa em si é intangível para o conhecimento humano. É justamente a partir dessa dualidade da coisa em si que emergirá a crítica de Jacobi a Kant. Dessa maneira, Jacobi pondera que, ao tentar explicar a receptividade passiva do conhecimento humano a algo que é externo a ele, o sistema kantiano implica que o homem poderia saber mais do que propriamente tem consciência. Nessa esteira, Jacobi tece o seguinte comentário:

“Ao mesmo tempo em que possa ser contrário ao espírito da filosofia kantiana afirmar que os objetos produzem impressões nos sentidos, determinando, assim, representações, na mesma medida é difícil ver como a filosofia kantiana poderia encontrar uma saída para si mesmo sem esse pressuposto, alcançado, assim, uma exposição de sua doutrina. [...] sem aquele pressuposto eu não poderia entrar no sistema e com ele eu não poderia permanecer dentro dele” (JACOBI, 1996, p. 447).

Dessa maneira, para Jacobi, há um problema fulcral no mencionado sistema teórico, que reside no caráter inconciliável e incoerente da produção de impressões pelos objetos nos sentidos. Assim, ao mesmo tempo que tal postulado é condição

imprescindível para a construção da filosofia de Kant, também é negado de forma categórica no seio desse sistema.

Outra figura de extrema importância no Idealismo Alemão, e que possibilitou uma crítica mais contundente da filosofia de Kant, é o pensador alemão Johann Gottlieb Fichte. Seu sistema filosófico está profundamente calcado na subjetividade humana, de modo que a grande consciência, a que ele chama de Eu, manifesta-se também em cada homem particularmente; vale dizer, por meio de sua consciência e de sua apreensão do mundo, o homem participa do saber universal e absoluto. É nesse sentido que Fichte, em uma atitude crítica à postulação kantiana da coisa em si, afirma o seguinte:

“O meu sistema é o primeiro sistema da liberdade; assim como a nação francesa libertou o homem das suas cadeias exteriores, o meu sistema libertou-o dos grilhões da coisa em si” (FICHTE, 1964, p. 298).

Portanto, Fichte sustenta uma espécie de primazia, de protagonismo do Eu no ato de conhecer, de modo que a construção do conceito de coisa em si configura-se como algo ilógico, carente de um sentido ulterior, tendo em vista a impossibilidade de sua coexistência com o Eu. Mais que isso, na crítica de Fichte à filosofia kantiana, é apontado o caráter contraditório da coisa em si, pois esta simultaneamente não pertence à categoria do eu, isto é, constitui-se como um Não-Eu, mas não se opõe ao Eu:

“Se, recuando ainda mais no caminho que ele [Kant] com tanta glória abriu, viesse a descobrir-se no futuro, por exemplo, que o imediatamente mais certo – eu sou, só é válido também para o eu; que todo o Não-Eu só é para o Eu; que ele recebe todas as determinações deste ser a priori apenas através da sua relação com um Eu; mas que todas estas determinações, na medida em que o seu conhecimento é de facto possível a priori, se tornam absolutamente necessárias através da mera condição da relação de um Não-eu com um Eu em geral – resultaria daqui que uma coisa em si, na medida que deve ser um Não-eu que não está em oposição a um Eu, se contradiz a si mesma” (FICHTE, 1982, p. 312).

1.3. Schelling e Hegel: dois universos filosóficos díspares, mas semelhantes

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling foi uma das principais figuras do Idealismo Alemão. Ao se debruçar sobre os pensadores que o precederam, Schelling

percebeu que as reflexões de Fichte haviam iniciado uma nova era na especulação filosófica, uma vez que este concedeu ao conceito de infinito uma posição chave na busca da verdade. Há que se considerar também que, para além de Fichte, Schelling foi fortemente influenciado por Baruch de Espinosa, filósofo do século XVII, o qual, dentre outras reflexões, postulou que o conceito de substância é a base a partir da qual deve-se fundamentar toda a realidade. Assim, Schelling se apropria dessa formulação e acrescenta que, no conceito de substância, há uma infinitude, a qual é objetiva. Pois é justamente aí que reside uma diferença fundamental entre o pensamento de Schelling e seu predecessor, Fichte, uma vez que o último considera que a infinitude da substância é subjetiva.

Tentemos, então, entender de que modo Schelling, embora tenha se alimentado das construções teóricas de Fichte e Espinosa, logrou adotar uma direção filosófica própria. Pode-se afirmar que ele considera, por um lado, que as reflexões de Espinosa terminam por reduzir o sujeito ao objeto, ao passo que a filosofia de Fichte reduz o objeto ao sujeito. Embora tenha verificado essa diferença fulcral no que diz respeito às postulações desses dois pensadores, Schelling considera que em ambas está presente um conceito metafísico de ser, qual seja, o infinito. Por outra perspectiva, Schelling concluiu também que as consequências morais desses dois sistemas filosóficos são contrárias: o pensamento de Espinosa implica um total determinismo e uma anulação da liberdade humana, enquanto que a filosofia de Fichte implica em total liberdade e, por isso, reduz a natureza a mero instrumento da liberdade moral. Pois é exatamente na fronteira entre o pensamento de Fichte e Espinosa que Schelling desenvolveu algumas de suas considerações filosóficas.

Dessa forma, Schelling sustenta que o conceito de substância em Espinosa, em função de ser um princípio puramente objetivo, não pode explicar a origem da razão, da inteligência e do Eu. Por outro lado, o pressuposto da infinitude subjetiva em Fichte não é capaz de explicar o surgimento da natureza, pois esta é dotada de vida e de racionalidade, de modo que deve haver um princípio que a fundamente. Aqui, cabe destacar um ponto de suma importância no pensamento de Schelling, que pode ser assim formulado: o princípio que explica a maneira como a natureza opera e age é o mesmo que fundamenta a razão, a subjetividade, o Eu. Nesse sentido, este princípio único deve ser ao mesmo tempo sujeito e objeto, atividade racional e atividade inconsciente. Tal princípio consiste no conceito de absoluto, o qual Schelling exprimiu na formulação “uno-todo”, vale dizer, uma pura identidade de objetividade e

subjetividade. Ao lado disso, o filósofo alemão também afirma a existência de um ponto comum que permita a identificação imediata de sujeito e objeto, a fim de que seja possível o estabelecimento de uma relação recíproca entre ambos. Pois esse ponto comum corresponde ao conceito de representação.

Nessa esteira, a identidade entre sujeito e objeto encontra-se na esfera do conhecimento humano; é lá que se refletirá tal identidade. Mas de que modo? As sensações, por meio das representações, são imagens que nos mostram um mundo externo, isto é, o mundo da natureza. Ora, a ausência de reflexão acerca das representações resultará no aparecimento de dois mundos díspares, discrepantes, separados: o mundo do Eu, que é o do sujeito, e o mundo do objeto, que é o da natureza. No entanto, quando o filósofo reflete acerca das representações engendradas pelas sensações, é capaz de conhecer a verdade do uno-todo ideal, de modo a desfazer as discrepâncias entre o mundo do Eu e o da natureza; dito de outra maneira, o filósofo torna-se apto a mostrar, por meio da reflexão, que a natureza é um “espírito visível” e o espírito uma “natureza invisível”:

“Não queremos que a natureza concorde ocasionalmente com as leis do nosso espírito (digamos, através da mediação de um terceiro elemento), mas sim que ela própria, não só exprima, necessária e originariamente, essas leis, mas também que as realize, e que somente seja e se chame natureza na medida em que o faça. A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível. Aqui, portanto, na identidade absoluta do espírito em nós e da natureza fora de nós, deve se resolver o problema de como é possível uma natureza fora de nós” (SCHELLING, 2001, p. 115).

Nesse sentido, Schelling considera que a natureza é um sistema dinâmico, totalmente unificado e que apresenta uma teleologia, o que, em outras palavras, pode ser assim expresso: a natureza se desenvolve até um determinado ponto e, logo, volta sobre si mesma, através do espírito do homem, através da consciência. Para que possamos entender como Schelling justifica essa construção teórica, deve-se entender que o sistema dinâmico da natureza se constitui como uma espécie de vida interior do absoluto, o qual primeiramente se manifesta nos seres naturais do mundo, e que pode ser expresso pela esfera da objetividade. Pois é essa objetividade que, em um segundo momento, se representará no conhecimento humano, de modo que nesse estágio passa a constituir-se em algo ideal, subjetivo, o que faz emergir o mundo das representações.

Tal movimento ocorre porque o conhecimento humano transforma os particulares do mundo objetivo em um mar de conceitos universais, justamente por meio das representações. Ao final desse processo, as duas diferentes fases, vale dizer, a da objetividade e a da subjetividade, se unem no ato de conhecimento. Esse ato é capaz de captar a interpenetração que há entre o mundo real e o mundo espiritual ou ideal. Por isso, Schelling insiste em caracterizar o “uno-todo” através do processo dinâmico da ideia que se objetiva na natureza e depois retorna à subjetividade, na esfera do conhecimento humano.

Mas aqui, vale ressaltar que o ideal não consiste em mera construção da consciência; ao contrário, é precisamente porque a natureza está projetada em direção a uma autorreflexão no conhecimento humano que o ideal assume sua forma específica. Pode-se dizer, portanto, que a representação da natureza no conhecimento pressupõe uma objetividade, mas, ao mesmo tempo, pressupõe também uma inteligibilidade, uma autorreflexão.

Por outra perspectiva, vale destacar que Schelling propôs um desenvolvimento do mundo natural ao humano por meio de níveis. Assim, o filósofo germânico considera que no dinamismo interno da natureza há uma série de forças que se atraem e se repelem, a partir das quais ocorreu a formação da matéria inorgânica. Esta, por sua vez, alcançou o nível orgânico, que culminou no organismo humano. Ora, diante disso, Schelling concluiu que há um princípio organizador que rege as forças da natureza e que é capaz de fazer com que a matéria se atraia ou se torne repelente, princípio que rege o dinamismo ou vida do absoluto, o qual foi designado como alma do mundo. Esse princípio consiste em uma atividade ou querer inconsciente, denominado por Schelling como a primeira direção da reflexão filosófica, vale dizer, a filosofia da natureza, que busca mostrar de que modo a natureza se resolve em espírito.

Seria interessante, nesse momento, nos debruçarmos no modo como Schelling explica o processo do conhecimento e como, a partir dele, estabelece a conexão entre natureza e idealismo. Inicialmente, vale salientar que o filósofo alemão parte do Eu, o qual apresenta uma dualidade de forças ou, em outros termos, dois tipos de atividade: de um lado está uma atividade inconsciente, a qual permite ao Eu intuir o objeto, e que se denomina como atividade real; do outro lado, há uma atividade consciente (também chamada de ideal), por meio da qual o Eu reflete sobre o Não-Eu; ato contínuo a essa reflexão, o Eu se dá conta de que o Não-Eu é algo estranho a ele e, por isso, toma consciência de si.

Na primeira atividade, aparecem as sensações inconscientes e o Eu está limitado pelo Não-Eu. Mas o Eu, quando se torna consciente de si, passa a ser infinito, porque a atividade ideal se produz constantemente. Nesse sentido, inicialmente o Eu limitado pelo Não-Eu é finito, mas agora sua atividade se estende para além do limite, e é esse jogo entre limitação e superação do limite que constitui a atividade ideal.

Aqui, cabe indagar onde se produz a conexão entre o mundo da natureza e a instância de atividade ideal que tem lugar no sujeito, no Eu? Pois é precisamente no objeto que tal conexão ocorre, vale dizer, no Não-Eu, na matéria. Nesse sentido, um ponto interessante a ser destacado, consiste em que, para Schelling, as forças de atração engendradas na natureza correspondem à atividade infinita do Eu, ao passo que as forças de repulsão correspondem à atividade finita do Eu.

Finalmente, cabe mencionar a ideia (que será posteriormente aprofundada) de que a intuição estética se constitui como o ponto de união entre o inconsciente, isto é, natureza, e o consciente, ou seja, subjetividade. Para que realizemos uma primeira aproximação do assunto, vale destacar que, quando um artista cria uma obra, trabalha de forma consciente e ao mesmo tempo de maneira inconsciente. Mas de que modo? Ora, o criador de uma obra é guiado por uma força interior que nele atua e o domina. É exatamente essa força o que o artista transmite e expressa em sua obra, de modo que ela se torna capaz de superá-lo. Para além disso, vale dizer que Schelling considera que a obra de arte perfeita corresponde à máxima objetivação da inteligência, tendo em vista que tal obra é capaz de alcançar a identidade entre o real e o ideal, entre o subjetivo e o objetivo.

Portanto, de forma preliminar, pode-se dizer que o sistema filosófico de Schelling deu primazia à arte relativamente à moral e à própria filosofia; buscou resolver a dualidade kantiana entre sujeito conhecedor e objeto a ser conhecido, de modo a conciliar sujeito e objeto; e incorporou elementos do pensamento de Fichte e de Espinosa para a construção de uma perspectiva filosófica nova e diversa.

Da mesma forma, pode-se dizer que Hegel partiu de uma tentativa de superação das limitações das construções teóricas de Fichte, Espinosa e, especialmente da filosofia kantiana. Entretanto, uma primeira ruptura que pode ser apontada entre Hegel e Schelling, diz respeito ao fato de que o primeiro realizou um trabalho mais completo e sistemático que o segundo, o que se deve, dentre outros aspectos, à operatividade que a dialética exerce em seu sistema. De pronto, cabe destacar que Hegel pretende, com a construção do seu sistema filosófico, criar e desenvolver uma resposta real a todos os

problemas da filosofia, sistema esse que se espraia em vários âmbitos do saber, como a história, a teologia e a própria metafísica. A filosofia hegeliana, nesse sentido, constitui-se como uma resposta à filosofia de Kant. Este pensador reconhece, como anteriormente explicitado, que aquilo que se pode conhecer está limitado ao fenômeno, embora no cosmos exista o *Noúmeno*, vale dizer, a coisa em si, a qual é vedada ao conhecimento humano, pois não é possível processá-la, percebê-la por meio dos sentidos. Para além disso, Kant acredita que a metafísica não é uma ciência, uma vez que a razão humana entra em contradição no estudo do *Noúmeno*, da coisa em si. Assim, é por meio de uma perspectiva filosófica diversa de Kant que Hegel desenvolverá suas reflexões, de modo que, para este pensador, a capacidade de apreensão do real que a razão possui é ilimitada, ou seja, há uma interpenetração entre as instâncias do real e do racional que faz com que ambas assumam uma identificação recíproca:

“O que é racional é real e o que é real é racional” (HEGEL, 2003, p. 36).

Nesse sentido, pode-se dizer que Hegel propõe que a realidade, o todo, é o *Noúmeno*. Este, conforme o arcabouço conceitual hegeliano, corresponde à ideia ou espírito, o qual empreende historicamente o processo de conhecer a si mesmo. Tal movimento do espírito termina com o reconhecimento de que ele próprio é toda a realidade, e que não há separação entre sujeito e objeto, entre o que conhece e o que é conhecido, mas que todos estes polos constituem uma e a mesma coisa, o que subverte totalmente a ótica kantiana. A fim de que possamos ter uma noção inicial de como a consciência se desenvolverá até tornar-se espírito, é necessário que se discorra, ainda que brevemente, sobre o movimento dialético, o qual guia e conforma os desdobramentos do espírito: a primeira etapa desse movimento consiste no momento em si ou momento absoluto; a segunda etapa é a da negação, o momento para si, à qual Hegel denomina de alienação; e, finalmente, a terceira etapa é a da negação da negação, ou em outros termos, o momento em-si-para-si, no qual há a superação dos conflitos surgidos na segunda etapa. Deve-se salientar que todas as contradições que aparecem na fase da negação, isto é, no momento para si, já existem desde o princípio, mas de uma forma latente, em germe, assim como também está lá a forma de superação da própria negação.

Dessa maneira, o processo de desenvolvimento da consciência ocorre através de uma dinâmica progressiva, e também circular, pois há um regresso, no momento da síntese (momento em-si-para-si), aos elementos que já existiam no primeiro momento (em si). Ao cabo desse processo, terá lugar o despertar do espírito, o qual termina por alcançar consciência de si mesmo; dito de outra maneira, quando percorrer e conhecer todos os estágios de sua autoconstituição, o espírito se transformará em espírito absoluto. É justamente nesse sentido que se pode dizer que o processo dialético consiste em uma progressiva desalienação da consciência, vale dizer, em uma eliminação de suas contradições internas, até que o surgimento do espírito absoluto corresponda à realidade mesma e a verdade possa emergir.

Ora, nessa altura é importante mencionarmos o papel que a história desempenha no sistema hegeliano. Hegel considera a história como um processo racional de desenvolvimento da liberdade, de modo que os diferentes momentos históricos possuem em si a semente do que será o seguinte. Isso porque esses momentos encerram as contradições que darão impulso às transformações da história, pois ela própria é uma manifestação do processo dialético. Aqui, vale citar a seguinte consideração:

“[...] a história universal é o progresso na consciência da liberdade” (HEGEL, 2008, p. 25).

Assim, a história, enquanto processo dialético, pode ser entendida como um fluxo da consciência em direção ao espírito, e é em função disso que o devir histórico caminha até o momento em que todos os homens sejam livres.

Em suma, pode-se dizer que a filosofia de Hegel se baseia na consideração de que tudo é manifestação do espírito (o qual avança na direção de sua autorrealização para transformar-se em espírito absoluto), desde o desenvolvimento individual de cada um dos homens, até os acontecimentos e transformações históricas.

Por fim, vale tecermos dois breves comentários sobre o processo de pesquisa e escrita do presente trabalho. Para os estudos e citações da obra *Filosofia da Arte*, de Schelling, optou-se por se utilizar a versão espanhola, com tradução de Raúl Gabas, em razão do apuro e precisão conceitual que nela encontramos. Já no que diz respeito à configuração e ao modo de desenvolvimento das ideias nos dois principais capítulos aqui redigidos, pode-se notar uma diferença fundamental, que reside no seguinte ponto: enquanto o texto sobre Schelling toma a arte como protagonista e busca demonstrar as

diferentes relações que ela estabelece com as demais áreas de seu sistema filosófico, o capítulo sobre Hegel concentrou-se, primordialmente, no vínculo da arte com o absoluto, de modo a investigar globalmente o papel da arte no emaranhado de ideias hegeliano e de esclarecer até que ponto ela constitui-se como meio apto de desvelamento do espírito absoluto.

2. A ARTE COMO O MOMENTO FINAL DE REVELAÇÃO DO ABSOLUTO NA FILOSOFIA DE SCHELLING

A filosofia de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling constitui-se um ponto chave do que veio a ser denominado Idealismo Alemão. Inicialmente, cabe salientar que sua filosofia se estrutura e se organiza, conforme poderemos perceber, a partir de uma amálgama indissolúvel entre os conceitos de arte, natureza e mitologia. Interessante notar que, embora a arte desempenhe um papel central em seu sistema filosófico, Schelling não se esquivou de apresentar uma visão profundamente crítica a respeito da produção artística de sua época. É isso que podemos concluir do seguinte trecho:

“Entre os artistas propriamente ditos desta época, com raras exceções, não se pode conhecer nada acerca da essência da arte porque, por regra geral, lhes falta a ideia da arte ou da beleza. E, precisamente esta carência de unanimidade, reinante inclusive entre aqueles que praticam a arte, é um fundamento de decisão determinante para buscar na ciência a ideia verdadeira e os princípios da arte” (SCHELLING, 2012, p. 149, tradução nossa).¹

Fica patente, a partir desse excerto, que o pensador alemão considerava que os artistas de seu tempo estavam imersos no processo de criação artística a partir de uma visão autocentrada, isto é, de um ponto de vista particular e individual do mundo. Para Schelling, mesmo que houvesse uma tendência de obras que imitassem a natureza, tal modo de fazer artístico constituía-se como insuficiente para apresentar ou transmitir a fonte essencial da arte, na qual forma e matéria estão umbilicalmente ligadas. Nesse sentido, conforme suas palavras, nenhum dos artistas de sua época:

“[...] voltou à verdadeira fonte da arte, da qual brotam inseparáveis forma e matéria. Mais ou menos este é o estado atual da arte e da crítica da arte” (SCHELLING, 2012, p. 149, tradução nossa).²

¹ No original: “Entre los artistas propriamente dichos de esta época, con muy pocas excepciones, no se puede conocer nada acerca de la esencia del arte, porque, por regla general, les falta la idea del arte o de la belleza. Y precisamente, esta carencia de unanimidad, reinante incluso entre aquellos que practican el arte, es un fundamento de decisión determinante para buscar en la ciencia la idea verdadera y los principios del arte.”

² No original: “[...] volvió a la verdadera fuente del arte, de la que brotan inseparables forma y materia. Más o menos este es el estado actual del arte y de la crítica del arte.”

Interessante notar também como ocorre a relação entre a arte e uma postura reflexiva do mundo dentro do referido sistema filosófico. Ora, a partir do momento em que a reflexão entra no jogo do fazer artístico, passa-se a abrir uma fenda, uma cisão universal no espírito, tendo em vista que há o rompimento de uma unidade primordial do ser com a natureza. Portanto, em um primeiro momento, pode-se afirmar que Schelling possuía um interesse em verificar até que ponto seria possível lançar as bases de uma ciência da arte, ou seja, de um fazer artístico que seja robusto e autônomo o suficiente para se desgarrar dos particularismos dos diferentes artistas e que seja capaz de revelar uma dimensão universal, verdadeira e unificadora do real. Dimensão essa que busca afastar-se de uma apreensão reflexiva, puramente consciente do mundo.

2.1. Arte e teologia

Assim, a fim de começarmos a adentrar na maneira como Schelling desenvolveu suas concepções a respeito da arte, cabe salientar que o escritor construiu uma filosofia estética que apresenta posição bem definida dentro de seu sistema filosófico de apreensão do real. É mister que enxerguemos sua filosofia estética como uma repetição de seu sistema filosófico geral, mas em sua mais alta potência. Ora, é justamente nesse sentido que se faz de grande importância traçarmos as linhas gerais desse sistema filosófico, para que aí sim possamos entender de forma mais aprofundada as reflexões do pensador germânico sobre arte e beleza.

Schelling considera que o ser e a realidade são consequências daquilo que é o absoluto ou Deus. Em suas palavras:

“O absoluto ou Deus é aquilo a respeito do qual se segue imediatamente o ser ou a realidade. [...] a nada particular lhe corresponde realidade verdadeira, realidade em si” (SCHELLING, 2012, p. 158, tradução nossa).³

Assim é que o conceito de Deus possui uma ampla e complexa significação. Pode-se dizer que Deus abarca a unidade absoluta em si, vale dizer, não somente abarca, como é propriamente essa unidade absoluta ou totalidade:

³ No original: *“Lo absoluto o Dios es aquello respecto de lo que sigue inmediatamente el ser o la realidad. (...) a nada particular le corresponde realidad verdadera, realidad en sí.”*

“Deus [...] compreende em si toda realidade, como afirmado por si mesmo enquanto realidade infinita que compreende em si toda realidade. [...] Deus, como identidade absoluta, é também imediatamente totalidade absoluta, e vice-versa” (SCHELLING, 2012, p. 160, tradução nossa).⁴

Donde conclui-se o seguinte:

“Então o universo em si é igual a Deus. [...] Em cada uma das unidades compreendidas no todo, por conseguinte, há, por sua vez, a marca do todo” (SCHELLING, 2012, p. 163, tradução nossa).⁵

Como complementação a este conceito, pode-se refletir a respeito da relação das partes com o todo dentro do referido sistema filosófico, ou seja, do vínculo que há entre o ser particular (que se materializou e singularizou) e o todo, o universo, isto é, Deus. Schelling sustenta que cada uma das unidades do todo comporta, em si, algo que remete ao próprio todo; em outros termos, uma essência do todo se faz presente em cada ser unitário do real. A partir disso, pode-se questionar: ora, se somente é possível a existência de um ser (Deus) que compreende em si toda a realidade, e se esse ser é uma totalidade absoluta, portanto, indivisível, como explicar a existência daquilo que é individual, singular? É que, para Schelling, o todo indivisível se põe sob determinações diferentes, dito de outra maneira, se materializa e se determina conforme a múltipla diversidade do real. Essas determinações são denominadas por Schelling como potências, de modo que às três potências do mundo real correspondem três ideias: a primeira delas corresponde à ideia de verdade, a segunda potência à ideia de bondade e a terceira potência corresponde à ideia de beleza.

Ora, nesse ponto é fundamental que analisemos qual a relação entre a filosofia e a arte. Schelling sustenta que:

“a filosofia é a exibição imediata do divino” (SCHELLING, 2012, p. 166, tradução nossa).⁶

⁴ No original: *“Dios(...) comprende en sí toda realidad, como lo afirmado por sí mismo en cuanto realidad infinita que comprende en sí toda realidad. (...) Dios, como identidad absoluta, es también inmediatamente totalidad absoluta, y viceversa.”*

⁵ No original: *“Entonces el universo en sí es igual a Dios. (...) En cada una de las unidades comprendidas en el todo, por consiguiente, está a su vez la impronta del todo entero.”*

⁶ No original: *“la filosofía es la exhibición inmediata de lo divino.”*

Nesse sentido, a filosofia configura-se não como uma expressão do real ou do ideal, nem propriamente como uma expressão da indiferença de ambos; mas consiste justamente na expressão da absoluta identidade como tal, a expressão do divino enquanto dissolvente de toda potência, em outras palavras, a expressão da ideia mesma. É exatamente nesse sentido que a filosofia é capaz de dissolver as particularidades, ou seja, todas as potências, de modo a expressar a absoluta identidade ente o real e o ideal, a indiferença absoluta entre o universal e o particular; em última instância, o divino. Dessa maneira, para expressar o divino, a filosofia tem que ser capaz de dissolver as particularidades que fazem possível com que no mundo exista diversidade.

Vale reiterar, a título de esclarecimento, que o sistema filosófico de Schelling se propõe a dirimir, a eliminar o abismo que se gerou no real entre o subjetivo e o objetivo, em outros termos, a suplantar a dissonância que há entre necessidade e liberdade, entre o finito e o infinito.

Ainda nessa esteira, cabe refletir como o pensador alemão percebe o modo como o Eu apreende o mundo. Schelling sustenta que o Eu, para que seja consciente de todas as suas determinações, deve objetivá-las. Nesse sentido, as ciências, e especialmente a filosofia, desempenham o papel de mecanismo objetivador do mundo para o Eu. A filosofia permitiria ao Eu, portanto, objetivar o fundamento da harmonia entre o subjetivo e o objetivo, em outros termos, alcançaria uma correspondência entre o fundamento da subjetividade do Eu que apreende o mundo e o próprio mundo. Vale ressaltar que o princípio da harmonia entre o subjetivo e o objetivo fundamenta-se na identificação primordial entre a essência da alma e a essência da natureza. É a partir disso que podemos refletir acerca das palavras de Schelling em seu discurso sobre as Artes Plásticas:

“Com efeito, porque geralmente ocorre o contrário, a saber, que o espírito da natureza manifesta em toda a parte a sua independência em relação à alma, resistindo-lhe mesmo de certo modo, aqui parece fundir-se com ela como se se tratasse de um acordo voluntário através do fogo interior do amor divino; o espectador é acometido, com uma clareza instantânea, pela memória da unidade original entre a essência da natureza | [316/416] e a essência da alma, dito de outro modo, pela certeza que toda a oposição é aparente, i.e., que o amor é o vínculo que une todos os seres e que a bondade pura é o fundamento e o conteúdo de toda a criação” (SCHELLING, 2020, p. 152).

Ora, interessante observar que a arte, assim como a filosofia, funciona como mecanismo que viabilizará essa volta a um estado primordial de indiferenciação do Eu e o universo, essa volta a uma situação primordial de reencontro entre universal e particular, subjetivo e objetivo. Portanto, cabe aqui explorarmos em que medida a arte se diferencia da filosofia no processo de reconstrução desse estado primordial. Schelling considera que a arte é o campo em que o objetivo se faz com validade universal, o que se distingue da filosofia pelo fato de esta alcançar a validade do seu objeto de forma subjetiva. Conforme Schelling:

“A arte é a única que pode conseguir fazer objetivo, com validade universal, o que o filósofo só pode apresentar subjetivamente” (SCHELLING, 2012, p. 139, tradução nossa).⁷

Para Além disso, Schelling sustenta que o Eu deve ser consciente da unidade entre o que ele é de natureza e o que ele é de liberdade. É nesse sentido que, para o conhecimento daquilo que é supremo, absoluto, a arte apresenta-se com mais alcance e poder que a filosofia. A última, no intuito de conhecer o absoluto, constitui-se como um meio que torna possível que apenas uma parte, uma parcela do homem o alcance; ao passo que é precisamente por meio da arte, a qual é capaz de conjugar as esferas da natureza e da liberdade, que o homem pode, em sua integralidade, em todos os âmbitos do seu ser, alcançar o absoluto. Vejamos um trecho em que Schelling nos oferece uma explicação clara e precisa a respeito da diferença entre ambos os campos:

“A filosofia alcança certamente o supremo, mas eleva a esse ponto somente um fragmento do homem, por assim dizer. A arte eleva o homem inteiro, tal e como é, ao conhecimento do supremo, e sobre isto repousa a diferença eterna e o milagre da arte” (SCHELLING, 2012, p. 141, tradução nossa).⁸

Por conseguinte, é somente no campo da arte que se faz presente a objetividade absoluta, de modo que através dela se faz possível chegar a um conhecimento objetivo do que é o universo, ou seja, a um conhecimento formado a partir da absoluta identidade

⁷ No original: “El arte es lo único que puede conseguir hacer objetivo con validez universal lo que el filósofo solo puede presentar subjetivamente.”

⁸ No original: “La filosofía alcanza ciertamente lo supremo, pero eleva a este punto solo un fragmento del hombre, por así decirlo. El arte eleva al hombre entero tal y como es al conocimiento de lo supremo, y sobre esto reposa la diferencia eterna y el milagro del arte.”

entre o real e o ideal, à indiferença absoluta entre o universal e o particular. Em termos conceituais, Schelling nos brinda com duas definições muito claras do que entende por filosofia e arte. Enquanto a primeira corresponde à

“exibição do absoluto no universal, com indiferença absoluta do universal e particular” (SCHELLING, 2012, p. 186, tradução nossa).⁹

A segunda consiste na:

“exibição do absoluto no particular, com indiferença absoluta do universal e particular” (SCHELLING, 2012, p. 186, tradução nossa).¹⁰

Assim, é justamente porque a arte exhibe o absoluto não no universal, mas no particular, que ela se torna capaz de exhibir objetivamente a criação divina, o que não se passa com a filosofia. Saliente-se, neste ponto, um outro conceito expresso por Schelling de forma clara e precisa, qual seja, o de intuição estética. Para o filósofo:

“A intuição estética = à intuição intelectual que chegou a ser objetiva ou universalmente válida” (SCHELLING, 2012, p. 141, tradução nossa).¹¹

Dessa forma, a fim de sintetizarmos, os principais pontos relativos à arte até aqui tratados, temos o seguinte: a arte é capaz de exhibir objetivamente a criação divina, ou seja, aquilo idêntico e imutável sobre o que descansa todo o existir. Para além disso, a arte é o meio através do qual pode-se mostrar objetivamente a indiferença absoluta entre o universal e o particular, de modo a tornar possível um conhecimento da absoluta identidade entre o real e o ideal.

Como anteriormente explicitado, é exatamente por meio do fazer artístico que se faz possível a recordação do estado em que éramos uma e a mesma coisa com a natureza, do estado primordial de indiferenciação do Eu e do mundo. Por conseguinte, há que se dizer que a arte traduz, revela o inconsciente no atuar e no produzir, bem

⁹ No original: *“exhibición de lo absoluto en lo universal con indiferencia absoluta de lo universal y particular.”*

¹⁰ No original: *“exhibición de lo absoluto en lo particular con indiferencia absoluta de lo universal y particular.”*

¹¹ No original: *“La intuición estética = la intuición intelectual que ha llegado a ser objetiva o universalmente válida.”*

como a identidade originária deste com o consciente. A fim de que entendamos este último ponto, vale citar uma passagem em que Schelling ressalta o seguinte:

“O artista parece exhibir instintivamente em sua obra, além do que pôs nela com propósito manifesto, uma infinitude que nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver” (SCHELLING, 2012, p. 132, tradução nossa).¹²

Essa infinitude consiste na beleza:

“Este infinito finalmente exibido é a beleza” (SCHELLING, 2012, p. 132, tradução nossa).¹³

Assim, pode-se afirmar que é precisamente a partir de um jogo que se dá entre o consciente e o inconsciente que o artista consegue expressar ou exhibir a infinitude que é a beleza. Ressalte-se que, para Schelling, podem ser encontradas na natureza duas modalidades de inteligência: a primeira delas consiste em uma inteligência cega, surgida a partir do inconsciente; e a segunda, que se caracteriza por ser uma inteligência livre e produtiva. Tal distinção é ponto fundamental no sistema do filósofo alemão, de modo que há nesses dois tipos de inteligência uma identidade originária total.

Ora, também dentro do sujeito operam as esferas consciente e não-consciente, de modo que entram em conflito uma atividade expansiva, evidentemente ligada ao inconsciente, e outra reflexiva, que se vincula ao consciente. Pois é esse conflito que produz a consciência de si, uma vez que a luta entre a atividade infinitamente expansiva do inconsciente e a ação limitadora de si do consciente pode transformar a consciência em consciência de si.

No âmbito da arte, pode-se afirmar que, sem o elemento inconsciente, seria vedado ao artista (refém de uma reconstrução racional, lógica e exclusivamente consciente do mundo) o acesso a um fazer artístico instintivo, em que se conjuga o consciente e o inconsciente; um fazer artístico que seja capaz de acessar e traduzir a infinitude primordial, e assim fazer com que a obra alcance um grau de semelhança, de

¹² No original: “*El artista parece haber exhibido instintivamente en su obra, además de lo que ha puesto en ella con propósito manifesto, una infinitud que ningún entendimiento finito es capaz de desarrollar.*”

¹³ No original: “*Este infinito finalmente exhibido es la belleza.*”

identificação com a natureza. É nesse sentido que podemos perceber o significado do seguinte trecho:

“Há muito que se reconhece que, na arte, nem tudo é feito conscientemente, i.e., que uma força inconsciente deve unir-se à actividade consciente, sendo a perfeita união e a mútua interpenetração de ambas o que engendra o que de melhor e mais elevado há na arte. As obras desprovidas desse selo da ciência inconsciente reconhecem-se por um defeito visível: a falta de vida autónoma, independentemente do criador, enquanto que, onde opera tal ciência, a arte, pelo contrário, confere à sua obra a mais elevada clareza de entendimento | [301/401], dotando esta realidade inescrutável que a torna semelhante a uma obra da natureza” (SCHELLING, 2020, p. 139).

Vale, nesse momento, tentarmos traçar, de forma breve, de que maneira tais concepções de Schelling acerca do inconsciente influenciaram outros autores, nomeadamente Heinrich Von Kleist e August Wilhelm Schlegel.

Kleist considera que o âmbito do inconsciente é capaz de traduzir e de acessar, de alguma forma, as verdades mais profundas do ser. Para esse autor, o inconsciente vincula-se de forma muito forte ao mundo onírico em geral. Em um de seus dramas, intitulado "Käthchen von Heilbronn", a personagem homônima é guiada, em sua atuação consciente, pelos sonhos que tem, de modo que ela está impregnada pela suprema verdade do inconsciente, a qual advém de uma esfera onírica. É a partir de um deixar-se guiar inconscientemente que a referida personagem resolve a trama em que está inserida. Nesse sentido, Kleist parece considerar o inconsciente como a instância que permite ao ser acessar suas verdades mais arraigadas. Mesmo que apareça a partir de um âmbito onírico, é a esfera inconsciente que impele a personagem a alcançar uma verdade de si e da realidade. Desse modo, percebemos que a função que o inconsciente desempenha na literatura de Kleist aproxima-se muito da concepção de Schelling, tendo em vista que, de forma semelhante, este atribui ao inconsciente, tal como explicado anteriormente, um papel de desvelador de verdades ocultas, profundas, insondáveis pela atividade consciente.

No que toca a August Schlegel, pode-se destacar, em primeiro lugar, que o autor considera a experiência estética do sujeito como constituída, por um lado, pela sensação, e por outro lado, pela reflexão. Nesse sentido, a apreciação estética de uma obra de arte inicia-se por um movimento do espírito predominantemente pautado pela

sensação, para que depois o espírito possa tornar a obra de arte, assim como o próprio estado sensitivo em que se colocou inicialmente, objeto de sua reflexão. Ora, um movimento semelhante pode ser constatado na criação de uma obra de arte, de modo que o inconsciente, a força potente e submersa do artista, passa a ser objeto de uma autorreflexão, e é somente por meio desse processo que o criador se torna capaz de se apropriar das intuições inconscientes e realizar sua obra. Dessa maneira, é essa atividade autorreflexiva, vale dizer, o pensar sobre o sentir e o fazer artístico, que deve constituir o cerne da atividade criadora na arte. Não é difícil perceber que tais concepções apresentam influência de Schelling, embora seja possível constatar uma diferença na maneira como Schlegel enxerga a relação das esferas inconsciente e consciente. Pode-se afirmar que August Schlegel redefine tal relação, justamente por considerar que a atividade consciente-reflexiva do artista-criador desempenha um papel decisivo no fazer artístico. Assim, a força inicial do fazer artístico surge do elemento inconsciente; no entanto, é precisamente a atividade autorreflexiva relativa a essa força e àquilo que ela produz o que tornará o artista apto a encontrar um produto final e superior para sua obra.

Para além disso, nesse momento faz-se importante elucidarmos a maneira como Schelling define o gênio:

“[...] um obscuro poder desconhecido que acrescenta completude e objetividade à obra imperfeita da liberdade. [...] assim se designa, com o obscuro conceito de gênio, o incompreensível que acrescenta o objetivo ao consciente sem intervenção da liberdade, e de certo modo contra ela, pois nela se escapa eternamente o que está unido nessa produção” (SCHELLING, 2005, p. 413-414, tradução nossa).¹⁴

Cabe aqui trazermos, como um contraponto, o modo como Immanuel Kant percebe o conceito de gênio. Para tanto, deve-se delinear, a princípio, que Kant considera haver um problema central na produção de uma obra de arte, tendo em vista que o belo não pode ser expresso por conceitos, vale dizer, não pode ser apreendido pela faculdade do entendimento. Portanto, para a criação do belo na arte, não há uma regra que se configure como objetiva. Por outro lado, todo objeto artístico deve apresentar

¹⁴ No original: “un oscuro poder desconocido que añade completitud u objetividad a la obra imperfecta de la libertad. (...) así se designa con el oscuro concepto de genio lo incomprendible que añade lo objetivo a lo consciente sin intervención de la libertad y en cierto modo en contra, [pues] en ella se escapa eternamente lo que está unido en esa producción.”

uma espécie de regra de finalidade para sua criação. Ora, o gênio consiste na figura que resolverá tal questão. Mas de que forma? Vejamos o seguinte trecho:

“Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: gênio é a disposição inata da mente (ingenium) através da qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 2016, p. 205).

Nesse sentido, vale salientar que a figura do gênio, no pensamento kantiano, aparece como aquela por meio da qual a própria natureza age para empreender uma atividade de regulamentação, isto é, uma atividade capaz de criar regras para a arte. O gênio surge, então, como uma espécie de instrumento, um veículo de ação da natureza, que, por meio dele, determina as regras de um fazer artístico capaz de criar o belo. Dessa maneira, esse processo de ação recíproca entre gênio e natureza não pode ser explicado racionalmente, por conceitos, uma vez que não pertence ao âmbito do entendimento humano. É em função disso que reside a impossibilidade de uma elaboração conceitual prévia de parâmetros para a criação artística, bem como a impossibilidade de ensinamento de regras para o fazer artístico. Por fim, vale dizer que Kant considera o gênio como aquele capaz de exprimir ideias estéticas, as quais são definidas da seguinte forma:

“[...] por ideia estética, porém, entendo uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um conceito, possa ser-lhe adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível” (KANT, 2016, p. 211-212).

Ainda a respeito da ideia estética, Kant afirma que:

“Uma ideia estética não pode tornar-se conhecimento, pois ela é uma intuição (da imaginação) para a qual nunca se poderá encontrar um conceito adequado” (KANT, 2016, p. 240).

Interessante notar em que medida se aproximam ambos os conceitos de gênio. Para os dois autores, o gênio relaciona-se a uma dimensão incompreensível, impassível de ser explicada racionalmente, a qual atua para a realização, a concretização de um

devir, de uma força do mundo da natureza. No entanto, em Kant essa força primordial liga-se à esfera de regulamentação de um fazer artístico que se proponha à busca do belo; ao passo que em Schelling ela identifica-se com o inconsciente, pois uma obra de arte “nos reflete a identidade da atividade consciente e inconsciente”¹⁵ (2012, p. 132, tradução nossa).

Assim, para que entendamos de forma completa a identidade entres as esferas consciente e inconsciente no processo de criação artística dentro do sistema filosófico de Schelling, é preciso ter em conta que, paralelamente a essa identidade, também os âmbitos da necessidade e da liberdade travam uma relação equivalente:

“Necessidade e liberdade se relacionam como inconsciente e consciente” (SCHELLING, 2012, p. 168, tradução nossa).¹⁶

Daí que se pode perceber que, em uma primeira perspectiva, Schelling, ao mencionar o inconsciente, refere-se, por conseguinte, a uma forma de objetividade, vale dizer, refere-se também àquilo que acontece necessariamente. Ora, aqui cabe destacar que essa forma de objetividade se faz presente justamente na intuição estética, a qual é simultaneamente consciente para si mesmo, e inconsciente; dito de outra maneira, a esfera do Eu, na intuição estética, é capaz de gerar uma congruência entre os âmbitos da subjetividade e da objetividade, o que é manifestamente diverso daquilo que encontramos na natureza; ou seja, é somente no próprio Eu, e principalmente por meio da intuição estética, que é possível encontrar uma amálgama entra a consciência de si e o inconsciente:

“Pela segunda especificação, a saber, de que o eu se torna simultaneamente consciente para si mesmo, e inconsciente, a intuição (estética) aqui postulada é distinguida daquela que temos no caso dos produtos naturais, onde certamente reconhecemos essa identidade, mas não como uma identidade cujo princípio se encontra no próprio eu” (SCHELLING, 1856, p. 611).

Em outra perspectiva, ao referir-se ao consciente, Schelling considera haver nele uma forma de liberdade, isto é, aquilo que pode ou não ser feito pelo artista no mundo, e

¹⁵ No original: “nos refleja la identidad de la actividad consciente e inconsciente.”

¹⁶ No original: “Necesidad y libertad se relacionan como inconsciente y lo consciente.”

que liga-se à subjetividade própria daquele que cria. Para além disso, cabe ressaltar que é em função do que foi explicitado acima que se justifica que a arte seja para Schelling:

“[...] o único órgão verdadeiro e eterno e, ao mesmo tempo, documento da filosofia, que continuamente testemunha sempre de novo o que a filosofia não pode apresentar externamente, a saber, o inconsciente no atuar e produzir e sua identidade originária com o consciente. A arte é o supremo para o filósofo” (SCHELLING, 2012, p. 138, tradução nossa).¹⁷

Esse trecho esclarece a diferença que há entre filosofia e arte. É possível entender que, de fato, há um alcance da filosofia no desvelamento do mundo, na revelação do absoluto. No entanto, a filosofia configura-se como incapaz de apresentar externamente o inconsciente em sua atuação e produção; em outras palavras, veda-se à filosofia o acesso à apreensão instintiva do mundo por meio do inconsciente. Incapaz dessa apreensão, a filosofia, presa a uma percepção subjetiva do mundo, não pode configurar-se como o meio apto para desvelar a identidade entre o consciente e o inconsciente, entre a liberdade e necessidade. Pois exatamente isso que a arte é capaz de realizar, uma vez que a maneira pela qual apreende o mundo, calcada na objetividade, torna o artista apto a encontrar o lugar em que consciente e inconsciente, liberdade e necessidade se identificam, de forma total e uma, em uma esfera originária. E aqui reside uma apreciação importante acerca da relação entre beleza e arte: quanto maior for o grau em que a arte seja capaz de expressar e revelar a identidade entre consciente e inconsciente, liberdade e necessidade, tanto maior será seu grau de beleza e perfeição. É nesse sentido que:

“A arte descansa, portanto, sobre a identidade da atividade consciente e inconsciente. A perfeição da arte, como tal, se alcança na proporção em que contém expressada em si esta identidade, ou na mediada em que intenção e necessidade se hajam compenetrado nela” (SCHELLING, 2012, p. 168, tradução nossa).¹⁸

¹⁷ No original: “el único órgano verdadero y eterno y al mismo tiempo documento de la filosofía, que continuamente testimonia siempre de nuevo lo que la filosofía no puede presentar externamente, a saber, lo inconsciente en el actuar y producir y su identidad originaria con lo consciente. El arte es lo supremo para el filósofo.”

¹⁸ No original: “El arte descansa, por tanto, sobre la identidad de la actividad consciente e inconsciente. La perfección del arte como tal se alcanza en la proporción en que contiene expresada en sí esta identidad, o en la que intención y necesidad se hayan compenetrado en ella.”

Daí ser necessário contemplar a dita relação entre consciente e inconsciente, liberdade e necessidade, quando apreciamos uma criação artística. Isso porque tudo em uma obra de arte foi produzido pela liberdade de seu criador, por uma atividade consciente que cria o objeto artístico. Simultaneamente a isso, pode-se dizer, a respeito de determinadas obras, que tudo o mais foi feito sob o mais restrito império da necessidade; em outras palavras, pode-se dizer que o encaixe interno de todos os elementos que compõem determinada criação artística é de tal modo justo, adequado, e refinadamente precisos, que resta àquele que frui a obra de arte a clara intuição de que houve, no seu processo de feitura, uma imperiosa necessidade, gerada inconscientemente, que foi capaz de reger e de articular as diversas partes do todo; e, dessa maneira, torná-la não um produto de uma atitude racional, lógica e consciente do artista, mas sim um produto surgido a partir de um senso que se apresenta sob a égide da necessidade e que se vincula diretamente a uma apreensão inconsciente do mundo. Nesse sentido, uma sùtil mudança em uma obra de arte construída em um processo como esse implicaria em sua destruição, em sua desintegração. A necessidade funciona como um elemento integrador, portanto, e confere à obra um caráter que a faz semelhante a algo criado pela natureza. Assim é que se pode afirmar que, nas obras que alcançam esse grau de perfeição, tudo que as compõem é ao mesmo tempo liberdade e necessidade.

Relacionado a isso, Schelling nos dá uma definição muito esclarecedora daquilo que é o belo:

“Chamamos bela a uma forma quando a natureza parece haver jogado em seu esboço com a maior liberdade e a mais sublime tendência e, no entanto, sempre por meio das formas, nos limites da mais estrita necessidade e legalidade. Uma poesia é bela quando se capta nela a suprema liberdade na necessidade. Dessa maneira, a arte é uma síntese ou interpenetração absoluta de liberdade e necessidade” (SCHELLING, 2012, p. 167, tradução nossa).¹⁹

Lembremos, pois, que as obras produzidas a partir do não consciente são dotadas de maior claridade de entendimento e, em razão disso, constituem-se em uma

¹⁹ No original: *“Llamamos bella a una forma cuando la naturaleza parece haber jugado en su esbozo con la mayor libertad y la más sublime tendencia y, sin embargo, siempre en las formas, en los limites de la más estricta necesidad y legalidad. Una poesía es bella cuando se capta en ella la suprema libertad en la necesidad. Según esto, el arte es una síntesis o interpenetración absoluta de libertad y necesidad.”*

imitação do espírito da natureza. Ora, mas por que isso se dá? Precisamente porque a natureza é o lugar em que ocorre total identidade entre a atividade consciente e inconsciente. Por conseguinte, o artista não deve imitar a exterioridade das coisas da natureza, mas seu espírito, aquilo que jaz em sua interioridade e que representa sua força produtiva, criadora.

Para que possamos rememorar uma importante distinção acerca das instâncias da natureza, vale a pena citarmos Baruch de Espinosa, filósofo do século XVII, o qual influenciou o pensamento de Schelling e lançou as bases para os conceitos de *natura naturata* (Natureza Naturada) e *natura naturans* (Natureza Naturante).

“Do já exposto até aqui, penso estar estabelecido que deve entender-se por Natureza Naturante o que existe em si e é concebido por si, ou, por outras palavras, aqueles atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é [...], Deus, enquanto é considerado como causa livre.

Por Natureza Naturada, porém, entendo tudo aquilo que resulta da necessidade da natureza de Deus, ou, por outras palavras, de qualquer dos atributos de Deus, isto é, todos os modos dos atributos de Deus, enquanto são considerados como coisas que existem em Deus e não podem existir nem ser concebidas sem Deus” (ESPINOSA, 1983, p.117).

É nesse sentido que Schelling rechaça que a arte imite a natureza coisa, ou, em termos espinosanos, a Natureza Naturada. Ao contrário, o papel do artista é justamente emular a força produtiva da Natureza Naturante, sua essência.

Outro ponto extremamente interessante diz respeito à ideia de Schelling de que a verdadeira arte não deve constituir-se, de imediato, como uma imitação da natureza ou numa tentativa de aproximar-se dela. Ao contrário, é fundamental que o fazer artístico inicie-se com um movimento de afastamento da natureza, de modo que é somente em sua última instância, em sua última forma acabada, que a arte empreenderá um movimento de regresso à natureza, de reencontro com o ambiente primordial de indiferenciação de consciente e inconsciente, de liberdade e necessidade:

“[...] em todos os seres da natureza, o conceito vivo apenas se manifesta operando cegamente; se agisse do mesmo modo como age no artista, então este último em nada se distinguiria da natureza. Mas, se ele quisesse conscientemente submeter-se inteiramente à realidade efectiva,

reproduzindo tudo o que existe com fidelidade servil, criaria máscaras, mas, de modo algum, obras de arte. Ele deve, pois, afastar-se do produto ou da criatura para se elevar à força criadora e apreendê-la espiritualmente. Deste modo, ele lança-se no reino dos puros conceitos; deixa para trás a criatura para, depois, recuperá-la com ganhos mil vezes maiores, e, nesse sentido, retornar à natureza” (SCHELLING, 2020, p. 140).

Ainda no que tange à imitação da natureza pelo artista, Schelling considera o quão importante é uma espécie de penetração do artista no interior do espírito da natureza, para que, dessa maneira, possa criar algo original, autêntico:

“Esse espírito da natureza, que actua no interior das coisas e que apenas fala a linguagem simbólica das formas e das figuras, é o que o artista deve tomar por modelo, sabendo que só quando este o captura através de uma imitação viva é que lhe é dado criar algo de verdadeiro” (SCHELLING, 2020, p. 140).

Há que se pontuar, entretanto, que essa mencionada força produtiva apresenta direções contrárias, conforme sua origem: se vem da natureza, parte do inconsciente para terminar na consciência; e se se origina no Eu que se propõe ao fazer artístico, tal força começa conscientemente para resultar em algo inconsciente. Dessa forma:

“O eu, na atividade que aqui se trata, começa com consciência (subjetivamente) e termina no consciente, ou objetivamente; o Eu é consciente segundo a produção [e] não consciente com relação ao produto” (SCHELLING, 2005, p. 411, tradução nossa).²⁰

Nesse sentido, a arte aparece no sistema filosófico de Schelling como o meio pelo qual pode-se alcançar a objetivação do mundo, ou seja, ela configura-se como uma instância que permite objetivar aquilo que funda o substrato comum do subjetivo e do objetivo; por conseguinte, a arte é o meio capaz de apresentar aos homens a sua unidade originária com o todo, com o princípio universal primordial, com o incondicionado. Ora, uma das máximas aspirações do Idealismo Alemão é a aparição do incondicionado

²⁰ No original: “El Yo, en la actividad de la que aquí se trata, ha de comenzar con conciencia (subjetivamente) y terminar en lo no consciente u objetivamente; el Yo es consciente según la producción [y] no consciente respecto al producto.”

como fenômeno, de modo que, para Schelling, essa aparição, esse desvelamento, pode ser feito de forma mais potente e verdadeira através da arte.

Aqui, cabe resgatar um fragmento, o qual pode elucidar como ocorre a tessitura e completude do sistema filosófico aqui investigado, após o momento em que há o desvelamento do incondicionado como fenômeno na criação artística:

“Concluimos com a seguinte nota. Um sistema está completo se regressou a seu ponto de partida. Mas precisamente este é o caso no nosso sistema, pois aquele fundamento originário de toda a harmonia do subjetivo e objetivo, que é sua identidade originária, e que só pode apresentar-se mediante a intuição intelectual, é o que, mediante a obra de arte está separado completamente do subjetivo e chegou a ser completamente objetivo, de tal forma que levamos nosso objeto, o próprio eu, paulatinamente até o ponto em que estávamos quando começamos a filosofar” (SCHELLING, 2005, p. 139, tradução nossa).²¹

Interessante notar que o modo pelo qual o sistema completa-se consiste em um regresso ao ponto de partida em que o próprio Eu deparou-se no início de sua reflexão filosófica. Noutros termos, Schelling considera que o movimento da consciência do Eu está tecido e acabado quando ele próprio alcança a objetivação daquilo que subjaz originariamente no vínculo entre subjetivo e objetivo e, dessa forma, empreende um movimento circular que o situa no mesmo ponto inicial do filosofar.

Vale ressaltar, conforme explicitado anteriormente, que o Eu, para que possa ser consciente de todas as suas determinações, deve, de alguma forma, objetivá-las. Ora, é através desse processo de objetivação que o Eu pode chegar a ser consciente da unidade entre o que ele é por natureza e o que é por liberdade. Dessa maneira, podemos apreciar outra definição de Schelling acerca do modo pelo qual o Eu pode acessar a arte como meio de apreensão da realidade:

²¹ No original: *Concluimos con la siguiente nota. Un sistema está completo si ha regresado a su punto de partida. Pero precisamente este es el caso en nuestro sistema, pues aquel fundamento originario de toda armonía de lo subjetivo y objetivo que, es su identidad originaria, solo puede presentarse mediante la intuición intelectual, es el que mediante la obra de arte está separado completamente de lo subjetivo y ha llegado a ser completamente objetivo, de tal forma que hemos llevado nuestro objeto, el propio yo, paulatinamente hasta el punto en que estábamos cuando comenzamos a filosofar.”*

*“Esta objetividade da intuição intelectual reconhecida universalmente, e de modo algum rechaçável, é a arte mesma” SCHELLING, 2012, p. 137, tradução nossa).*²²

Assim, pode-se afirmar que a intuição estética é a intuição intelectual objetivada.

Diante disso, deve-se destacar que o sistema de Schelling completa-se e adquire coesão justamente a partir desses dois extremos: no primeiro deles está a intuição intelectual e no outro a intuição estética. Ambos os extremos se comunicam, e a intuição estética remete à intuição intelectual, na medida em que a primeira nada mais é do que a forma objetivada da segunda. É por isso que a obra de arte, enquanto um produto da intuição estética, é capaz de abranger aquilo que foi perdido pela intuição intelectual e ao mesmo tempo superá-la, de modo que alcança algo a que toda outra intuição está vedada de atingir:

*“A obra de arte só me reflete aquilo absolutamente idêntico, que inclusive no eu, se separou; portanto, pelo milagre da arte, se reflete, a partir de seus produtos, o que o filósofo deixa dividir-se no primeiro ato de consciência, o que é inalcançável para toda outra intuição” (SCHELLING, 2012, p. 137, tradução nossa).*²³

Neste ponto faz-se necessário refletir acerca do conceito de beleza. Para tanto, vale citar o modo como Schelling a define:

*“A beleza é o absoluto real intuído” (SCHELLING, 2012, p. 179, tradução nossa).*²⁴

*“A beleza não é nem meramente o universal ou ideal[...], nem o meramente real[...], mas somente a perfeita penetração ou conformação interna de ambas as coisas” (SCHELLING, 2012, p. 166, tradução nossa).*²⁵

²² No original: *“Esta objetividad de la intuición intelectual reconocida universalmente, y en modo alguno rechazable, es el arte mismo.”*

²³ No original: *“La obra de arte solo me refleja aquello absolutamente idéntico, que incluso en el yo se ha separado; por tanto, por el milagro del arte se refleja, a partir de sus productos, lo que el filósofo deja dividirse en el primer acto de la conciencia, lo que es inalcanzable para toda otra intuición.”*

²⁴ No original: *“La belleza es lo absoluto real intuído.”*

²⁵ No original: *“La belleza no es ni meramente lo universal o ideal(...), ni lo meramente real(...) solo la perfecta penetración o conformación interna de ambas cosas.”*

Antes de adentrarmos propriamente na reflexão sobre a beleza, faz-se necessário ressaltar que, para Schelling, a arte é o meio desvelador daquilo que de alguma forma permanece oculto ou inacessível por outros meios. Desse modo, o artista, através de sua criação, realiza um trabalho de imersão na profundidade do ser, dos conceitos, do mundo, e assim, pode desvendá-los e trazê-los à tona.

Ora, a beleza constitui-se numa espécie de sinal, de marca indelével de que o artista, em sua criação, alcançou uma profundidade de intuição tal que a obra se torna potente e necessariamente configurada para trazer em si o perfeito vínculo entre o real e o ideal, e assim revelar as camadas mais interiores de significação e expressão do ser e do mundo.

Para além das definições anteriores, Schelling nos oferece outra perspectiva do que seja a beleza:

“Beleza é indiferença de liberdade e necessidade, intuída em algo real” (SCHELLING, 2012, p. 167, tradução nossa).²⁶

Dessa forma, sob um enfoque diferente, o autor alemão sustenta que, através de uma configuração indissolúvel entre liberdade e necessidade, a beleza aparece. Em outros termos, o fazer artístico deve partir da maior liberdade possível, para que, dessa maneira, conforme-se a um plano de suprema necessidade, a uma esfera em que são necessárias todas as partes performativas da obra às quais o artista alcançou atuando livremente.

2.2. Arte e verdade

Neste ponto, é de grande interesse que perscrutemos de que maneira Schelling estabelece a relação entre verdade e beleza. Para tanto, faz-se de fundamental importância que apresentemos uma definição do que seja a verdade dentro de seu sistema filosófico. Nele, a verdade consiste na:

“Identidade do subjetivo e objetivo [...] intuída subjetivamente ou prototipicamente” (SCHELLING, 2012, p. 168, tradução nossa).²⁷

²⁶ No original: *“Belleza es indiferencia de libertad y de necesidad, intuída en algo real.”*

²⁷ No original: *“Identidad de lo subjetivo y objetivo(...) intuída subjetivamente o prototípicamente.”*

Ao passo que a beleza, por meio de uma terminologia similar à anterior, é definida como:

“[...] identidade do subjetivo e objetivo [...] intuída objetivamente” (SCHELLING, 2012, p. 168, tradução nossa).²⁸

Portanto, pode-se vislumbrar nessas duas definições o limiar conceitual entre aquilo que é a beleza e a verdade. Interessante notar como os dois conceitos muito se aproximam, de modo que a diferença consiste justamente na forma pela qual ocorre a intuição: se objetivamente, há beleza; se subjetivamente, há verdade.

Nesse sentido, vale mencionar que Schelling considera que a arte, por meio de uma intuição objetiva, torna-se apta a exhibir o absoluto, vale dizer, torna-se capaz de expor objetivamente o vínculo indissolúvel entre subjetivo e objetivo, e, dessa forma, revelar o belo em si. Cabe destacar que esse desvelamento feito pelo artista dá-se em instâncias particulares do real, as quais tomam a forma de uma obra de arte específica. Conforme o filósofo:

“[...] a ideia da arte como exibição do absoluto, do belo em si mediante coisas belas particulares; portanto, exibição do absoluto sem supressão do absoluto” (SCHELLING, 2012, p. 186, tradução nossa).²⁹

2.3. Arte e mitologia

Nesse momento, cabe destacar a importância da existência de um arcabouço mitológico para a arte, tendo em vista ser um elemento constituinte imprescindível para a construção de qualquer fazer artístico que se proponha a ser original e a desvelar o absoluto. Por isso:

“A ideia dos deuses é necessária para a arte” (SCHELLING, 2012, p. 173, tradução nossa).³⁰

²⁸ No original: *“identidad de lo subjetivo y objetivo (...) intuída objetivamente.”*

²⁹ No original: *“la idea del arte como exhibición de lo absoluto, de lo bello en sí, mediante cosas bellas particulares; por tanto, exhibición de lo absoluto sin supresión de lo absoluto.”*

³⁰ No original: *La idea de los dioses es necesaria para el arte.”*

Mas tentemos entender melhor por que isso ocorre. Para o autor germânico, a ideia dos deuses funciona como um espelho a partir do qual o artista criará suas obras. Assim, um artista que pretenda criar uma obra reveladora da verdade deverá acessar e expressar, por meio da realidade empírica e palpável, a ideia, o espírito daquilo que subjaz oculto na instância tangível da realidade. Ora, esse movimento somente poderá ser feito caso o artista mire, em última instância, os mitos e deuses, que trazem um sentido superior à realidade do mundo. Relativamente às artes plásticas, Schelling assevera que:

“A escultura só pode atingir o seu verdadeiro cume em naturezas cujo conceito implique que sejam sempre na realidade efectiva [Wirklichkeit] tudo aquilo que já o são segundo a ideia ou a alma, i.e., nas naturezas divinas. Assim, ainda que nenhuma mitologia a antecederse, a escultura já teria chegado por si só aos deuses, inventando-os inclusive, caso não os tivesse encontrado” (SCHELLING, 2020, p. 143).

Nesse sentido, pode-se dizer que a mitologia seria não somente condição necessária para o fazer artístico, mas também algo que se configura como matéria basilar de toda arte, o solo a partir do qual podem vicejar os produtos da criatividade humana:

“[...] mitologia é a condição necessária e a matéria prima de toda arte” (SCHELLING, 2012, p. 185, tradução nossa).³¹

A respeito da relação entre arte, filosofia e mitologia, Schelling sustenta que as ideias desempenham um papel na filosofia correspondente ao que os deuses desempenham na arte:

“As ideias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo” (SCHELLING, 2012, p. 182, tradução nossa).³²

Aqui, vale a pena ser mencionada a relação que existe entre as formas permanentes e determinadas e os conceitos eternos. Percebemos que as primeiras são

³¹ No original: “mitología es la condición necesaria y la materia prima de todo arte.”

³² No original: “Las ideas en la filosofía y los dioses en el arte son uno y lo mismo.”

condição indispensável para que os segundos sejam expressos. Vejamos uma reflexão de Schelling sobre essa relação:

“[...] a mitologia é a poesia absoluta, de certo modo, a poesia crua. [...] A mitologia é [...] o solo em que pode florescer e existir a árvore da arte: somente dentro desse mundo são possíveis formas permanentes e determinadas, e somente por meio dessas formas podem expressar-se os conceitos eternos” (SCHELLING, 2012, p.186, tradução nossa).³³

Nesse sentido, há uma espécie de imutabilidade das formas que se encontram no mundo mitológico, vale dizer, um caráter de permanência das formas, de modo que o artista, caso queira expressar conceitos eternos através da arte, deve ser capaz de perscrutar e encontrar essas formas. Em um certo sentido, nada mais cabe ao artista senão ser o desbravador capaz de descartar as formas efêmeras e penetrar e imergir nas formas perenes, para que, desse modo, possa expressar conceitos eternos.

Mas aqui cabe perguntar qual é o interesse que as manifestações das formas forjadas no mundo mitológico têm para a arte. Para Schelling, tais manifestações são eivadas de um caráter absoluto indiviso, por um lado, e por outro apresentam um caráter de limitação pura. Por conseguinte, é justamente esse jogo, esse duplo despontar da indivisibilidade e da limitação, que o artista deve tentar encontrar e expressar em suas obras. Nas palavras do pensador alemão:

“O mistério de toda vida é a síntese do absoluto com a limitação” (SCHELLING, 2012, p. 174, tradução nossa).³⁴

Vale, entretanto, que lancemos nosso olhar de forma mais acurada em duas direções, quais sejam: o vínculo que Schelling estabelece entre mitologia e filosofia, por um lado, e a relação entre mitologia e arte, por outro. O pensador alemão considera que o mito encerra uma realidade objetiva e, por isso, é apto a revelar uma verdade; vale dizer, o registro mitológico apresenta suas narrativas e histórias como uma maneira de afirmar uma realidade que somente poderia ser contada ou mostrada daquela forma.

³³ No original: “*la mitología es la poesía absoluta, en cierto modo, la poesía em bruto. (...) La mitología es (...) el suelo en el que puede florecer y existir el árbol del arte: solo dentro de ese mundo son posibles formas permanentes y determinadas, y solo por ellas pueden expresarse los conceptos eternos.*”

³⁴ No original: “*El misterio de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación.*”

Nesse sentido, os deuses aparecem como possuidores de um significado intrínseco a eles mesmos, de modo que Schelling define a mitologia como tautegórica:

“[...] a mitologia [...] é tautegórica. Por ela, os deuses são seres que existem realmente, que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam somente o que eles são” (SCHELLING, 1856, p. 195-196)

Em outra perspectiva, Schelling sustenta que a mitologia aparece como uma condição para ao florescimento da arte, isto é, ao mesmo tempo que o registro mitológico aparece como arte propriamente, também desempenha o papel de configurador de um mundo em que o fazer artístico torna-se possível. Assim, a mitologia é definida como:

“[...] o universo em traje superior, em sua figura absoluta, o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina, ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia” (SCHELLING, 1856, p. 406).

A par disso, também seria importante trazer o que Schelling considera como o modo correto de interpretação da mitologia e da poesia:

“Deve-se compreender a mitologia em geral, e cada poesia dela, em particular, de uma maneira simbólica, nem esquemática, nem alegórica” (SCHELLING, 2012, p. 190, tradução nossa).³⁵

Ora, aqui cabe elucidarmos no que consistem essas três formas de interpretação. A esquemática consiste em:

“[...] aquela exibição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído pelo universal” (SCHELLING, 2012, p. 187, tradução nossa).³⁶

A interpretação alegórica em:

³⁵ No original: *“Hay que comprender la mitología en general, y cada poesía de la misma en particular, de una manera simbólica, ni esquemática ni alegórica.”*

³⁶ No original: *“(...) aquella exhibición en la que lo universal significa lo particular, o en la que lo particular es intuído por lo universal.”*

“[...] aquela exibição em que o particular significa o universal, ou em que o universal se intui pelo particular” (SCHELLING, 2012, p.187, tradução nossa).³⁷

E, finalmente, a interpretação simbólica é:

“[...]síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular nem o particular o universal, mas onde ambas são absolutamente uma” (SCHELLING, 2012, p. 187, tradução nossa).³⁸

Dessa maneira, pode-se concluir que o registro mitológico deve ser interpretado a partir de uma síntese entre universal e particular, onde não haja predomínio de nenhuma das esferas sobre a outra, mas sim uma total interpenetração entre elas. É somente a partir de uma interpretação simbólica do universo mitológico que o artista se torna apto a expressar e exibir o absoluto de maneira plena, conforme indica o seguinte trecho:

“A exibição do absoluto no particular, com indiferença absoluta entre universal e particular é possível só simbolicamente” (SCHELLING, 2012, p. 200, tradução nossa).³⁹

Ainda no que diz respeito à forma como a mitologia é capaz de significar o cosmos, e relativamente às duas narrativas mitológicas fulcrais para a Cultura Ocidental, a grega e a cristã, Schelling as diferencia da seguinte maneira:

“A matéria da mitologia grega era a natureza, a intuição universal do universo como natureza. [...] a matéria da cristã, a intuição universal do universo como história, como um mundo da providência” (SCHELLING, 2012, p. 200, tradução nossa).⁴⁰

³⁷ No original: “(...)aquella exhibición en la que lo particular significa lo universal, o en la que lo universal se intuye por lo particular.”

³⁸ No original: “(...)síntesis de ambas, donde ni lo universal significa lo particular ni lo particular lo universal, sino donde ambas son absolutamente una.”

³⁹ No original: “La exhibición de lo absoluto en lo particular con indiferencia absoluta de lo universal y particular es posible solo simbolicamente.”

⁴⁰ No original: la materia de la mitología griega era la naturaleza, la intuición universal del universo como naturaleza. (...) la materia de la cristiana, la intuición universal del universo como historia, como un mundo de la providencia.”

Desse modo, houve uma fundamental mudança a partir do surgimento da mitologia cristã, tendo em vista que esta intui o universo como mundo moral, histórico, de modo que a humanidade e o seu agir aparecem como o centro do cosmos. Assim, as modificações que se processaram a partir da mudança de um registro mitológico que tem como matéria a natureza, para outro, que tem como matéria a história e a ação humana, são descritas dessa forma:

“O caráter da natureza é a unidade indivisa do infinito com o finito. [...]”

O caráter do mundo moral, a liberdade, é originariamente oposição do finito e infinito, com a exigência absoluta de superação da oposição” (SCHELLING, 2012, p. 203, tradução nossa).⁴¹

Ora, tais definições nos permitem elucidar as diferenças entre o universo mitológico grego e o cristão. Por um lado, no mundo mitológico grego vislumbra-se uma unidade primordial, um cosmos em que havia uma indiferenciação entre o finito e o infinito e, dessa maneira, uma possibilidade de comunhão total do homem com o mundo; tal mundo gera, precisamente, um fazer artístico moldado e direcionado ao alcance desse estado primordial. É nesse sentido que se pode afirmar que na mitologia grega ocorre a exibição do infinito, como tal, no finito, de modo que o finito vale como algo por si mesmo, e é apto a acolher o infinito. Em outras palavras, é na natureza mesma, algo por si finito, que ocorre a expressão do absoluto, da unidade primordial de indiferenciação do ser e do mundo.

Por outro lado, no mundo mitológico cristão, verifica-se justamente a cisão, a ruptura entre finito e infinito, a qual é resultado da liberdade, vale dizer, do agir do homem, que não mais se pauta pela necessidade e passa a embasar-se em múltiplas possibilidades de ser. No seio desse processo, surge a moral como elemento integrador do mundo. Assim, a arte que o mundo cristão conforma refletirá exatamente essa oposição, essa cisão. No entanto, a arte deverá revelar a tentativa de superação dessa oposição que impede o homem de estar em comunhão com o cosmos. Por conseguinte, pode-se afirmar que na mitologia cristã ocorre o acolhimento do finito no infinito, de modo que há uma elevação do finito à categoria de infinito. Nesse caso, o finito não

⁴¹ No original: *El carácter de la naturaleza es la unidad indivisa de lo infinito con lo finito. (...)El carácter del mundo moral, la libertad, es originariamente oposición de lo finito y lo infinito con la exigencia absoluta de la superación de la oposición.”*

vale nada por si, mas somente valerá algo enquanto significar o infinito. Vejamos, nesse momento, a esclarecedora explicação de Schelling a respeito desse último ponto:

“[...] o espírito do cristianismo é o de atuar. O infinito não está mais no finito, o finito só pode passar ao infinito; somente neste, o finito e o infinito podem ser uno. A verdade do finito e infinito é, por conseguinte, ação.

A primeira ação simbólica de Cristo é o batismo... a outra sua morte... onde devolve, envia o espírito ao pai e, anulando em si o finito, se oferece ao mundo... Estas ações simbólicas permanecem no cristianismo pelo batismo e a última ceia” (SCHELLING, 2012, p. 206, tradução nossa).⁴²

Aqui, cabe ressaltar um ponto extremamente interessante da concepção artística de Schelling, que consiste na reivindicação feita pelo autor de uma nova mitologia para o presente. Nessa esteira, ele sustenta que todo aquele que se proponha a um fazer artístico essencialmente original deverá criar uma mitologia própria.

“[...] todo indivíduo verdadeiramente criador tem que criar sua mitologia, e isso pode suceder a partir da matéria que ele queira” (SCHELLING, 2012, p. 216, tradução nossa).⁴³

Desse modo, o artista deverá ter em conta que a exigência de criação de uma mitologia não consiste em que seus símbolos expliquem novas ideias, mas que os próprios símbolos sejam seres independentes por si mesmos, vale dizer, seres que apresentam uma significação profunda e única do mundo. É por isso que o caráter de originalidade ocupa um papel central para Schelling:

“[...] a lei fundamental da moderna poesia [...] é a originalidade. [...] Quanto mais original, mais universal” (SCHELLING, 2012, p. 216-217, tradução nossa).⁴⁴

⁴² No original: “*el espíritu total del cristianismo es el de actuar. Lo infinito no está más en lo finito, lo finito solo puede pasar a lo infinito; solo en este pueden los dos ser uno. La verdad de lo finito y lo infinito es, por consiguiente, acción.*

La primera acción simbólica de Cristo es el bautismo... la otra su muerte... donde devuelve, envía el espíritu al padre y, anulando en sí lo finito, se ofrece al mundo... Estas acciones simbólicas se continúan en el cristianismo por el bautismo y la última cena.”

⁴³ No original: “*todo individuo verdaderamente creador tiene que crearse su mitología, y esto puede suceder a partir de la materia que él quiera.*”

Assim, compete ao artista criar seu próprio âmbito poético e é através de uma busca da originalidade que o fazer artístico galga ao patamar da universalidade.

Importante notar que a originalidade não consiste em um mergulho no subjetivismo ou na particularidade, mas, ao contrário, reside em uma maneira de alcançar um âmbito de expressão universal. Ora, cabe ressaltar que Schelling considera que no fundo transcendental da subjetividade pode-se encontrar necessidade e não arbitrariedade; em outras palavras, naquilo que subjaz à subjetividade humana, aparece a força organizadora da natureza e da comunidade. Por isso, um fazer artístico original deve se propor a encontrar e trazer à tona essa força organizadora.

A título de exemplo, o próprio Schelling cita artistas que se tornaram criadores de uma mitologia própria. Dentre eles, estão Dante Alighieri e William Shakespeare:

“Dante criou sua própria mitologia e com ela sua Divina Comédia, desde a barbárie e a habilidade ainda bárbara de seu tempo; e também, a partir dos horrores da história que havia vivido e da sólida hierarquia de sua época.

Também Shakespeare criou seu próprio âmbito mitológico, não só desde a matéria histórica nacional, mas também dos costumes de seu tempo e de seu povo” (SCHELLING, 2012, p. 215, tradução nossa).⁴⁵

E também Miguel de Cervantes e Johann Wolfgang von Goethe:

“Cervantes construiu, a partir da matéria de seu tempo, a história de Dom Quixote, que junto com Sancho Pança, tem o aspecto de uma personagem mitológica. Há, aqui, mitos eternos. [...]

Até onde se pode julgar, o Fausto de Goethe, a partir do fragmento que temos, não é senão a essência mais pura e íntima de nossa época: sua matéria e sua forma estão criadas a partir do que nossa época encerra em si, e inclusive com o que ela leva em suas entranhas, ou ainda

⁴⁴ No original: *“la ley fundamental de la moderna poesía (...) es la originalidad. (...) cuanto más original, más universal.”*

⁴⁵ No original: *“Dante creó su propia mitología y con ella su Divina Comedia desde la barbarie y desde la habilidad todavía bárbara de su tiempo, tanto desde los horrores de la historia que había vivido como desde de la sólida jerarquía. (...) También Shakespeare se ha creado su propio ámbito mitológico no solo desde la materia histórica nacional, sino de las costumbres de su tiempo y de su Pueblo.”*

não havia sido iluminado. Por isso, deve-se chamá-lo de poema verdadeiramente mitológico” (SCHELLING, 2012, p. 216, tradução nossa).⁴⁶

Nesse sentido, pode-se perceber que Schelling reclama que o artista seja capaz de engendrar uma nova mitologia, a qual não só faça emergir um mundo totalmente único e original, mas que também promova uma espécie de união simbólico-racional das ideias. Exatamente por isso, esse mundo mitológico deve ser eminentemente racional e apto a traduzir ideias filosóficas, de modo que a constituição de uma forma de mitologia filosófica configura-se como um dos mais urgentes objetivos de sua época. É isso o que podemos perceber a partir desse excerto de *O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão*:

“Falarei aqui primeiramente de uma ideia, que, tanto quanto sei, não chegou ainda ao tato de homem algum – nós temos de ter uma nova mitologia; todavia, essa mitologia tem de estar a serviço das ideias. Ela tem de tornar-se uma mitologia da razão. Antes de fazermos estéticas as ideias, isto é, mitológicas, elas não terão para o povo nenhum interesse, e, inversamente, antes da mitologia ser racional, o filósofo dela tem de se envergonhar. Assim, o esclarecido e o não-esclarecido têm de alcançar, por fim, a mão um do outro. A mitologia tem de tornar-se filosófica, e o povo, racional, assim como a filosofia tem de tornar-se mitológica para fazer dos filósofos sensuais” (HÖLDERLIN, 2019, p. 227).

Interessante notar que é precisamente no momento em que a filosofia se aproxima da arte que ela se espiritualiza, vale dizer, que ela se torna uma filosofia do espírito. Dessa forma, a arte ocupa um papel tão central no Idealismo Alemão que é possível encontrar, no mencionado opúsculo, uma espécie de vaticínio que afirma a sobrevivência da arte poética, em detrimento da filosofia e das outras artes:

“A filosofia do espírito é uma filosofia estética. Não se pode ser espiritualmente rico em nada, nem sequer sobre história pode-se raciocinar espiritualmente – sem senso estético. [...] A poesia adquire, dessa maneira, uma dignidade superior ao, no fim, novamente se converter naquilo que fora

⁴⁶ No original: *Cervantes ha construido a partir de la materia de su tiempo la historia de Don Quijote, quien junto con Sancho Panza tiene el aspecto de una persona mitológica. Hay aquí mitos eternos (...). Hasta donde se pueda juzgar el Fausto de Goethe desde el fragmento que tenemos, este poema no es sino la esencia más pura e íntima de nuestra época: su materia y su forma están creados a partir de lo que la época completa encierra en sí, e incluso con lo que ella llevaba en sus entrañas o aún no había salido a la luz. Por eso hay que llamarle poema verdaderamente mitológico.”*

no início – mestra da humanidade; pois que não há mais filosofia alguma, história alguma, e apenas a arte-poética sobreviverá a todas as demais ciências e artes” (HÖLDERLIN, 2019, p. 226-227).

2.4. A beleza na arte

Schelling também se questiona qual vínculo existe entre a beleza do conceito e a da forma, ou em termos correspondentes, qual vínculo existe entre a beleza da alma e do corpo, entre o infinito e o finito. Ora, o processo criativo que engendra o fazer artístico da época do pensador alemão parte do finito, do condicionado, o que constitui um método errôneo, em sua concepção:

“A arte adotou esse método que chamaremos de retrocesso, porque tenta voltar, a partir da forma, à essência. Mas desse modo é impossível alcançar o incondicionado, pois nunca poderá ser encontrado mediante um mero aumento do condicionado” (SCHELLING, 2012, p. 121, tradução nossa).⁴⁷

É por isso que Schelling vai totalmente contra uma supremacia da forma em detrimento da matéria, da essência, do conceito:

“É por isso que as obras que tomaram como ponto de partida a própria forma indicam, qualquer que tenha sido o grau de elaboração de que foram objecto, como marca distintiva da sua origem, um vazio impossível de colmatar; justamente onde esperaríamos captar a perfeição, o essencial, o final” (SCHELLING, 2020, p. 136).

Dessa maneira, pode-se observar que uma arte que apresente seu ponto de partida na forma não pode chegar a produzir o prodígio pelo qual o condicionado se eleva ao incondicionado, o humano ao divino, o que seria para Schelling o próprio da arte suprema. O que torna um trabalho artístico uma espécie de arte original e superior, desveladora do absoluto, não é a forma, mas algo que vai para além dela, vale dizer, essência, universalidade, mirada e expressão do espírito da natureza que a habita. As

⁴⁷ No original: “[...] *el arte adoptó ese método que llamaremos de retroceso, porque intenta volver desde la forma a la esencia. Pero de este modo es imposible alcanzar lo incondicionado, pues nunca podrá ser hallado mediante un mero aumento de lo condicionado.*”

obras de arte somente se tornarão admiráveis e despertarão uma apreciação estética que faça o espectador ressignificar a si e à realidade na medida em que o artista, por meio de uma profundidade de sentimento, seja capaz de mostrar toda essa essência não falsificada de criação e efetividade da natureza em uma espécie de silhueta, de símile. Assim:

“Só poderosas emoções do sentimento, só uma profunda comoção da fantasia, devido à impressão produzida por aquelas forças da natureza que a tudo animam e reinam por toda parte, puderam ser capazes de cunhar na arte essa força inquebrantável, que, desde a gravidade das pedras e encerrada de imagens dos tempos primitivos até essas obras que emanam graça e sensibilidade, permitiu que a arte permanecesse fiel à verdade e gerou a realidade espiritual mais elevada que os mortais já foram capazes de contemplar” (SCHELLING, 2012, p. 122, tradução nossa).⁴⁸

Ora, esta espécie de comoção na qual o artista deve mergulhar é engendrada por uma experiência artística que permite a existência e influência das paixões, mas que simultaneamente pode incorporá-las ao processo criativo de forma moderada e parcimoniosa. É nesse sentido que o filósofo alemão comenta a respeito da relação entre beleza e paixão:

“Pois, do mesmo modo que a virtude não consiste na ausência de paixões, e sim no domínio sobre elas, a beleza não se constitui pelo afastamento ou amortecimento das paixões, mas mostrando o seu domínio sobre elas. [...] deve-se mostrar verdadeiramente toda a força das paixões, deve-se poder ver claramente que elas poderiam chegar a levantar-se por completo, mas que o poder do caráter as mantém reprimidas e, por isso, se quebram contra as formas de uma beleza firmemente fundada, tal como as ondas de uma corrente, que alcançam o nível das margens, sem conseguir vencê-lo” (SCHELLING, 2012, p. 136, tradução nossa).⁴⁹

⁴⁸ No original: “Sólo poderosas emociones del sentimiento, solo una profunda conmoción de la fantasía debida a la impresión producida por esas fuerzas de la naturaleza que todo lo animan y reinan en todas partes pudieron ser capaces de acuñar en el arte esa fuerza inquebrantable que desde la gravedad pétrea y cerrada de las imágenes de los tiempos primitivos hasta esas obras que derrochan gracia y sensibilidad permitió que el arte siguiera siéndole fiel a la verdad y generó realidad espiritual más elevada que les ha sido dado contemplar jamás a los mortales.”

⁴⁹ No original: “Pues del mismo modo que la virtud no consiste en la ausencia de pasiones, sino en el dominio sobre ellas, del mismo modo la belleza no se acredita alejando o amortiguando las pasiones, sino mostrando el dominio de la belleza sobre ellas. (...) hay que mostrar de verdad toda la fuerza de las pasiones, tiene que poderse ver claramente que ellas podrían llegar a levantarse por completo, pero que

Assim, a beleza funciona como um elemento limitador do poder que as paixões possuem, de maneira que sua dinâmica opera do mesmo modo que a virtude. Dessa forma, não cabe nem à virtude, nem à beleza, o total silenciamento ou a eliminação das paixões (o que seria impossível de se realizar), mas sim seu domínio. Por conseguinte, o belo é capaz de mostrar, de fazer aparecer a potência que as paixões possuem, e ao mesmo tempo, é apto a controlá-las e mitigá-las. Uma obra de arte bela é construída também a partir de um jogo com as paixões, no qual o artista não sucumbe ao poder transformador delas e, ao mesmo tempo, não as nega inteiramente, de modo a encontrar uma espécie de justo termo, que faz incorporar a existência das forças passionais no objeto artístico, sem, no entanto, conceder-lhe um papel primordial.

Por fim, vale a pena reiterar alguns pontos chave do sistema filosófico de Schelling. Primeiramente, no que tange à diferença entre arte e filosofia, deve-se destacar que a arte é o meio através do qual exhibe-se o absoluto no particular, ao passo que a filosofia exhibe o absoluto no universal. Nesses termos, conforme previamente explicitado, a arte faz objetivamente, ou seja, com validade universal, o que o filósofo somente pode fazer subjetivamente. A arte, portanto, ocupa um papel ainda mais central, uma vez que, por meio dela, é possível alcançar: a absoluta identidade do real e do ideal; a identidade entre o subjetivo e o objetivo; a indiferença absoluta entre universal e particular; bem como a identidade entre consciente e inconsciente, entre necessidade e liberdade.

Também é interessante recapitular o modo como um autêntico artista, segundo Schelling, procede em seu processo criativo. O artista configura-se como alguém capaz de exhibir instintivamente, isto é, inconscientemente, em sua obra um âmbito de infinitude, vale dizer, uma esfera de revelação do absoluto, que se mostra impossível de ser acessada por meio de uma apreensão puramente consciente e lógica do mundo. Dessa forma, é justamente a esfera não consciente do Eu que tem a força de armar a arte da maior claridade de entendimento e conferir a ela uma espécie de realidade secreta, insondável, que a deixa similar a uma obra feita pela natureza.

Assim, é a partir desse arcabouço conceitual que podemos entender que uma forma bela é aquela na qual a natureza parece haver jogado com a maior liberdade e a mais forte tendência e, no entanto, nos limites da mais estrita legalidade e necessidade.

las mantiene reprimidas el poder del carácter y por eso se rompen contra las formas de una belleza firmemente fundada como las olas de una corriente, que alcanzan el nivel de las orillas sin conseguir superarlo.”

De forma semelhante, uma poesia será bela quando se capta nela a suprema liberdade eivada, imiscuída, na necessidade. Daí que podemos concluir que o fazer artístico que queira exhibir o absoluto deve ser construído a partir de uma síntese ou interpenetração total entre liberdade e necessidade, consciente e inconsciente, de modo que é somente a partir dessa síntese (a qual permitirá que o real e o ideal entrem em contato e também formem uma espécie de amálgama) que uma arte potente poderá emergir e vir a expressar as mais recônditas e eternas verdades do universo.

3. MESMOS QUESTIONAMENTOS, DIREÇÕES DIFERENTES: DE SCHELLING A HEGEL

Este breve capítulo pretende indicar de que modo, no desenvolvimento do presente trabalho, pretende-se passar do papel que a arte ocupa no pensamento de Schelling, tal como explicitado anteriormente, para o lugar que ela ocupa no sistema filosófico de Hegel, conforme será visto no próximo capítulo.

Para tanto, deve-se traçar, em linhas gerais, alguns conceitos chave que nos permitam concluir pelas diferenças e continuidades que existem nos dois mencionados sistemas filosóficos, para que, aí sim, possamos mergulhar na catedral filosófica hegeliana.

Convém agora nos debruçarmos no modo como ambos os pensadores encaram o âmbito da liberdade e da autodeterminação do sujeito. Com isso se perceberá mais um ponto central no emaranhado de suas reflexões, tendo em vista o entrelaçamento de todos os pontos de seus sistemas filosóficos, o que nos permitirá ampliar a visão global deles.

Para Schelling, conforme explicado anteriormente, a liberdade liga-se à consciência do homem, e o âmbito da necessidade vincula-se à natureza e ao inconsciente. Ora, a autodeterminação do sujeito constitui-se como uma atividade livre que está limitada pela existência de outras inteligências, as quais também agem de forma livre. A atividade livre idealiza e busca modificar a realidade conforme um ideal, o que termina por engendrar uma instância ética do agir. Assim, a autodeterminação da vontade constitui-se como uma exigência moral. É justamente em razão disso que Schelling considera que o homem, como parte integrante do absoluto, não é de todo livre; mas somente poderá agir livremente se guiar sua ação por uma autodeterminação da inteligência, ou seja, por uma vontade que se direcione à reflexão filosófica. Dessa forma, a liberdade humana aparece como a união entre a liberdade e necessidade.

Hegel propõe algo totalmente diferente, ao postular que a liberdade não consiste na realização da vontade, nos termos que Schelling ponderou. Ao mesmo tempo, ele realiza um movimento de afastamento do conceito de imperativo categórico kantiano, pois ao homem não é dado suprimir desejos e sentimentos para realizar o que é racionalmente correto. Assim, emerge um conceito de liberdade que é capaz de reconciliar a razão que todos os homens partilham com os desejos de âmbito individual, vale dizer, substitui-se a ética do dever que se justifica pelo próprio dever, de raiz

kantiana, para fazer coincidir o dever com o interesse pessoal. O grande passo teórico dado por Hegel consiste na consideração de que a liberdade se configura como um exercício de autodeterminação e autoconstituição do sujeito. Esse exercício é engendrado por uma atitude autorreferencial; noutras palavras, por um mergulho no âmbito da abstração pura, que permite ao sujeito a compreensão e realização de seu próprio conceito, do conceito único, subjetivo e imanente de cada indivíduo.

3.1. Considerações sobre a arte

Nesse momento, para que possamos entender e nos aprofundar nas cisões entre os autores objeto desse estudo, convém que investiguemos as suas reflexões e considerações sobre a arte propriamente. Schelling, conforme desenvolvido anteriormente, considera que a obra de arte é uma espécie de síntese entre o que é natureza, (isto é, que diz respeito à finitude, materialidade, mortalidade, limitação), e aquilo que o artista busca imortalizar (vale dizer, a esfera da infinitude, da continuidade, aquilo que tem caráter indiviso). São esses dois âmbitos que o artista deve tentar fazer representar em sua obra de arte, de modo que o pensamento, a ideia, deve, por meio da externalização em uma obra de arte, buscar o infinito, buscar um prosseguimento que o âmbito material não é capaz de propiciar.

Já Hegel, conforme será aprofundado mais adiante, considera que a arte se define como uma ideia objetiva e, enquanto representação sensível, é determinada pelo processo histórico de desenvolvimento da consciência. Para além disso, e aqui cabe salientar uma diferença fulcral em relação ao pensamento de Schelling, a arte é limitada, tendo em vista que a religião e a própria filosofia a superam, em termos de revelação do absoluto.

Importante também salientar um ponto de similitude entre os dois sistemas filosóficos. Hegel considera que a arte surge por meio de um processo de colocação da ideia, do espírito, na matéria, o que se assemelha muito à consideração de Schelling de que a arte se constitui em uma síntese da natureza-materialidade e o caráter de imortalidade e continuidade da ideia do artista. No entanto, o sistema hegeliano propõe um desdobramento diferente: depois de o espírito se realizar na história pela liberdade, ele inicia um movimento de autopercepção e de volta a si mesmo, de modo que é precisamente a arte o momento em que o espírito empreenderá uma dinâmica de autoconhecimento e de revelação do absoluto. Diversamente de Schelling, essa

dinâmica não será a mais completa e desveladora, mas apenas a primeira dentre três (a qual será seguida pela religião e pela filosofia).

Nesse sentido, no sistema hegeliano, o absoluto encarna-se na própria materialidade do mundo e na humanidade, de modo que, como esboçado de forma introdutória anteriormente, tudo é manifestação do espírito absoluto. Entretanto, é no reino dos conceitos que o espírito pode se conhecer e se expressar em seu nível mais completo e verdadeiro. Relativamente à intuição estética como um instrumento de desvelamento do absoluto, Hegel a considera como limitada (diferentemente de Schelling), justamente por não ter o conceito como elemento central de sua própria constituição. Ora, é exatamente esse ponto que será esmiuçado no capítulo que se segue, de modo que buscaremos demonstrar a importância e predominância que há no pensamento hegeliano (diversamente do sistema filosófico de Schelling) daquilo que é racional, e que, por meio do desdobramento do espírito, torna-se capaz de incorporar todas as contradições do processo histórico em si e empreender um movimento autorreferencial e autocompreensivo. É a partir daí que podemos vislumbrar a importância da esfera da abstração, dos conceitos, na filosofia de Hegel, pois essa dinâmica de autoconstituição e autoconhecimento é realizada, primordialmente, por meio do conceito da coisa mesma.

Outra importante diferença consiste na reflexão do que seja o belo na arte. Para Hegel, o belo é histórico, vale dizer, ele é um produto do desenvolvimento da consciência no decorrer da história e possui com a natureza uma relação menos importante do que aquela que ocorre no sistema de Schelling. Para este, uma obra de arte será bela quando captar em sua essência o espírito da natureza e, ainda que faça inicialmente um movimento de afastamento do seio natural, deverá ser capaz de regressar, em última instância, à natureza, de modo a captar sua essência.

Dessa maneira, para Hegel, uma arte será bem-sucedida quando, por meio de sua esfera sensível, possa atingir uma representação perfeita do absoluto. Mas o absoluto, enquanto tal, somente poderá ser mais facilmente acessado e entendido através do reino dos conceitos. Nesse sentido, a arte deve realizar um afastamento da materialidade da natureza, pois ela representa uma estagnação da dinâmica de progresso da consciência. Dessa forma, a arte torna-se apta a adentrar uma instância de abstração conceitual e, assim, iniciar um movimento de revelação da interioridade do espírito absoluto. Por isso, conforme será investigado mais adiante, Hegel recusa a imitação da natureza pelo

artista, pois o absoluto somente pode ser alcançado através de uma espiritualização da consciência, que ocorre através de uma autoconstituição racional e conceitual do si.

Por conseguinte, no sistema hegeliano, não há um movimento de regresso do fazer artístico à natureza, tal como sustenta Schelling; ao contrário, Hegel defende a superioridade do espírito em relação à natureza. Nesse sentido, o belo artístico é superior ao belo natural, de modo que o espírito, em seus desdobramentos, termina por promover um movimento de distanciamento da natureza. Pois é esse desenvolvimento teórico de Hegel que convém perscrutarmos mais demoradamente no próximo capítulo.

Para além disso, Hegel considera que cada momento histórico privilegia uma determinada modalidade de arte, um tipo específico de fazer artístico, o qual traduz o espírito de seu povo. E aqui observamos o papel fundamental que a historicidade possui no pensamento de Hegel, tendo em vista que somente por meio de um percurso histórico-dialético a arte poderá culminar em uma representação que consiga revelar as verdades mais profundas do ser e da realidade. Ora, Schelling, em seu sistema filosófico, embora tenha desenvolvido também uma noção de historicidade, não foi capaz de traçar um movimento dialético que pudesse perscrutar os diferentes momentos pelo qual a consciência artística passa até alcançar desenvolvimentos mais profundos e reveladores do real.

Diante disso, Hegel postula que há três formas de arte privilegiadas no seio do Romantismo: pintura, música e poesia. Pois é somente na poesia, isto é, num fazer artístico que promova a externalização da subjetividade através de palavras, que Hegel considera que a instância espiritual pode predominar sobre a material, de modo a alcançar um âmbito mais profundo de revelação do absoluto. Nesse sentido, a poesia é capaz de exteriorizar-se no mundo por meio de uma expressão da subjetividade. No seguinte trecho, pode-se vislumbrar até que ponto a forma como Schelling tece suas considerações sobre arte distancia-se do sistema filosófico de Hegel:

“A filosofia é também poesia, mas sonhamos que ela não seja uma poesia tagarela e superficialmente subjetiva, mas uma poesia interior, inata ao objeto mesmo, exatamente como a música das esferas. Que a coisa comece a ser poética antes que a palavra o seja” (SCHELLING, 1980, p. 23-24).

Nesse sentido, percebe-se claramente que Schelling admite uma primazia da arte em relação ao âmbito reflexivo, ao filosofar. Assim, é proposto que a atitude reflexiva se assemelhe a uma poesia capaz de penetrar na interioridade da coisa mesma, vale dizer, que seja poética, antes de tudo, e que não se perca numa esfera discursiva vazia. Dessa forma, pode-se dizer que a profundidade e a potência da arte são capazes de auxiliar a filosofia em sua missão; noutras palavras, é a própria arte poética, em sua grandiosidade e capacidade de penetração no âmago das coisas, que tem algo a contribuir com a filosofia.

De maneira oposta, Hegel considera que é a esfera reflexiva, conceitual e racional que deve ser tomada como parâmetro e régua da beleza de uma obra e do próprio fazer artístico; dito de outra maneira, é somente na medida em que uma criação artística seja apta a se aproximar mais intimamente de um âmbito de significação do absoluto, o que se dá através de uma esfera predominantemente reflexiva e conceitual, que poderá ser considerada bela ou digna de atenção e fruição.

Finalmente, um ponto de divergência entre os dois mencionados filósofos, que será aprofundado nas páginas que se seguem, diz respeito ao prognóstico hegeliano acerca do fim da arte. Assim, conforme veremos mais adiante, Hegel sugere que a arte tenha alcançado uma decadência e um esgotamento em seu tempo, de maneira que, futuramente, deixará de constituir-se como um meio pelo qual o absoluto possa ser exibido, representado e acessado. Diversamente, tal como explicitado no capítulo anterior, Schelling adota um discurso de supervalorização do fazer artístico e da intuição estética, de modo a considerá-los os mecanismos mais aptos e potentes de revelação do absoluto.

Ora, o presente trabalho visa aprofundar e esmiuçar justamente as questões levantadas nesse capítulo e esclarecer até que ponto as construções teóricas feitas por Hegel sobre a arte contrariam ou se aproximam da concepção artística de Schelling. A partir disso, poderemos conceber a filosofia hegeliana, em parte, como uma resposta às reflexões de Schelling, não somente relativamente ao papel da arte, mas em tantos outros desenvolvimentos teóricos fulcrais desse sistema filosófico. Sob essa ótica, creio que não será difícil perceber os pontos de cisão e de aproximação entres esses dois escritores, de modo a indicar e perscrutar as similitudes e discrepâncias no pensamento de ambos. Para tanto, convém que nos concentremos, de agora em diante, na investigação mais aprofundada de alguns pontos centrais da filosofia de Hegel.

4. A ARTE COMO O PRIMEIRO MOMENTO DE REVELAÇÃO DO ABSOLUTO NA FILOSOFIA HEGELIANA

O presente capítulo buscará investigar o tratamento dado à arte na filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Inicialmente, faz-se importante realizar uma breve explanação, a fim de que tenhamos uma visão global do percurso histórico-epistemológico que a consciência percorre em direção ao saber absoluto, para que aí sim possamos delinear o lugar que a arte ocupa no seio do sistema hegeliano.

A catedral filosófica erguida na *Fenomenologia do Espírito* constitui um dos ápices não só do Idealismo Alemão como de todo o pensamento ocidental. Hegel pretende, no decorrer de sua vasta e complexa obra, estruturar um sistema que revele e exponha, de forma histórica e gradual, os diferentes momentos pelos quais o espírito deve passar até tornar-se apto a atingir o conhecimento absoluto. Para tanto, o filósofo cria e desenvolve uma ciência que se propõe a investigar a experiência da consciência, através da qual desmembra o modo pelo qual a consciência vivencia seus diferentes momentos de cunho histórico-epistemológico, até tornar-se espírito. Um desses momentos fulcrais é aquele designado como religião da arte, no qual Hegel demonstra as diferentes experiências que a consciência passa dentro do domínio da arte até chegar a uma figura nova, que consiste na religião manifesta.

Ora, a consideração da arte enquanto um momento fundamental do desenvolvimento do espírito para o alcance do saber absoluto nos permite vislumbrar o seu lugar de destaque no sistema hegeliano. Nesse sentido, há que se destacar o papel importante que a historicidade desempenha ao longo da obra, de modo que ela se refere não a uma cronologia linear dos acontecimentos históricos, mas expõe as diferentes figuras do saber da consciência, desde a certeza sensível, à qual corresponde o primeiro capítulo da obra, até a última figura da consciência, na qual ocorre a certeza do saber de si como absoluto.

Dessa maneira, deve-se salientar que as três últimas figuras da *Fenomenologia do Espírito*, quais sejam, a arte, a religião e a filosofia, serão aquelas que se mostrarão aptas a conceber uma dimensão de totalidade da realidade, na qual o ser-em-si (que corresponde a uma dimensão subjetiva da consciência) e o ser-para-si (o qual corresponde a uma dimensão objetiva da realidade) encaminham-se para uma interpenetração tal que constituirão a unidade do ser-em-si-e-para-si, o qual corresponde à dimensão do absoluto. Há que se considerar, no entanto, que a religião e a arte,

enquanto momentos anteriores a essa total união das esferas da subjetividade e da objetividade, ou seja, enquanto momentos anteriores à efetiva constituição do ser-em-si-e-para-si, não se configuram como plenamente aptas a revelar a verdade do ser e a apresentar o real em sua totalidade. Isso porque o próprio ato de reflexão acerca da arte ou da religião é realizado a partir de uma perspectiva que se coloca fora desses dois domínios, o que termina por mostrar a incompletude de ambos. É somente no saber absoluto, na filosofia, que a consciência aparecerá como apta a revelar a verdade e a encontrar uma correspondência entre o próprio ato reflexivo e a realidade correlata ao ato reflexivo, de modo a dissolver o muro que separa o pensar e o ser.

Em que pese a insuficiência da arte comparativamente à filosofia no que respeita à concepção da plenitude do ser, do real, isso não retira a ela sua importância, nem impede que a consideremos como o primeiro momento, tão central como os demais, em que se faz possível a apreensão do absoluto. Investiguemos, então, como Hegel estrutura e desenvolve a figura da religião da arte dentro do percurso da *Fenomenologia do Espírito*, e perscrutemos também suas considerações sobre o fazer artístico em outras obras suas.

Inicialmente, deve-se ressaltar que Hegel recusa que a arte seja um simulacro da natureza. Ele sustenta que as formas dadas pela natureza são necessárias, mas que, entres as diversas configurações, aquelas produzidas pelo homem são as mais verdadeiras, uma vez que nelas o espírito se manifesta de maneira plena e em toda sua significação.

“§ 558. A arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem às imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual, [precisa] também das formas dadas pela natureza quanto à sua significação que a arte deve pressentir e possuir. Entre as configurações, a humana é a mais alta e verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade e assim sua expressão contemplável. Com isso se rejeita o princípio da imitação da natureza na arte, a respeito do qual nenhum entendimento é possível com uma oposição tão abstrata; enquanto o [ser] natural for tomado apenas em sua exterioridade, não como forma natural rica-de-sentido, característica e significando o espírito” (HEGEL, 1995, p. 342).

Outro ponto de fundamental importância reside na distinção problematizada por Hegel entre uma exterioridade imediata da obra de arte oposta a uma interioridade, na qual ocorre um movimento de espiritualização do objeto artístico.

“Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior; um significado, por meio do qual a aparição exterior () é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma” (HEGEL, 2000, p.43).

Nesse sentido, cabe indagar de que maneira o artista poderá apreender estas formas mais verdadeiras e expressá-las, de modo a alcançar uma interioridade que signifique o espírito. Além disso, é necessário perguntar quais são as consequências que advém de uma fazer artístico que consiga significar o espírito e qual o desenvolvimento que o espírito pode ter a partir dessa expressão.

4.1. O devir artístico na *Fenomenologia do Espírito*

Assim, para que possamos responder às questões suscitadas anteriormente, faz-se de grande importância buscar entender as três formas de arte que aparecem na *Fenomenologia do Espírito*, quais sejam: a obra de arte abstrata, a obra de arte viva e a obra de arte espiritual.

No que tange à obra de arte abstrata, observa-se algumas características singulares desse tipo de criação, dentre as quais pode-se destacar, primeiramente, a seguinte: ela não reflete a intencionalidade de criação pelo artista. Nesse sentido, pode-se afirmar que existe um certo distanciamento, ou, por outras palavras, um estranhamento entre a obra de arte e o artista, e em razão desse estranhamento, o artista esquece de si, por não ter produzido algo que se assemelha ou que seja igual a ele.

Mas aqui convém esmiuçar em que consiste o conceito de estranhamento. Pode-se dizer que tal noção corresponde a um dos elementos chave do sistema filosófico hegeliano. Isso porque tal conceito refere-se justamente ao momento em que o espírito se torna bipartido, em razão de um desenvolvimento da consciência-de-si. Dessa maneira, no curso das objetivações históricas, o espírito, tornado duplo, assume uma dinâmica de estranhamento recíproco entre suas partes, vale dizer, o espírito é tornado

estranho a si mesmo. Pois é exatamente isso o que ocorre na arte abstrata: obra de arte e artista, duas partes da mesma manifestação do espírito, não são capazes de realizar um reconhecimento ou uma identificação recíproca.

Dessa maneira, o estranhamento na obra de arte abstrata é exemplificado por Hegel através da estátua, a qual não é apta a expressar de forma plena o espírito, uma vez que ela se distancia de um fazer artístico que pode expressar conceitos, ou seja, engendrado a partir da linguagem. Como consequência desse distanciamento, pode-se observar que a obra de arte abstrata se encontra em uma posição longínqua em relação a um domínio de manifestação da razão humana, o qual é composto pelo conceito, pelo saber do espírito.

Em que pese a ausência de uma dimensão linguístico-conceitual em seu processo de criação artística, cabe destacar alguns pontos relativos à interpretação feita por Hegel da estátua. Tal noção ocupa uma posição de destaque no sistema estético hegeliano, tendo em vista que a escultura é tida como a arte que alimenta, comparativamente às outras, a relação mais estreita com a esfera do ideal, de modo que é precisamente nas criações artísticas escultóricas que essa esfera pode ser realizada de modo pleno. Em outras palavras, é na estátua que se percebe o surgimento de uma arte despreocupada, livre em relação àquilo que é diferente, de modo que o fazer artístico da estátua pode florescer sem se ver limitado por uma instância de sofrimento ou de conflito, próprios da condição humana. Vale dizer, é na arte escultórica que o ser aí do belo aparece de forma mais estável, segura.

No entanto, à medida que a criação artística, que anteriormente se manifestava na forma da escultura, simplesmente passa a ser complementada por formas de linguagem, como o hino e o oráculo, inicia-se um processo de mudança; depois disso, quando os cantos de culto são incorporados ao objeto artístico, haverá uma mudança da consciência-de-si para a consciência-de-si pura:

“716. [Dieser Kultus ist nur] De início, esse culto é somente um desempenhar secreto, isto é, apenas representado e inefetivo; deve ser ação efetiva, [pois] uma ação inefetiva se contradiz a si mesma. A consciência propriamente dita se eleva, desse modo, à sua consciência-de-si pura” (HEGEL, 1992, p. 165).

Podemos observar, portanto, que esse refinamento propiciado pela incorporação do canto aos deuses na obra de arte será capaz de eliminar, em algum grau, o

distanciamento entre obra e artista. Entretanto, como a linguagem presente nesse tipo de arte ainda não consegue espelhar de forma precisa e consistente o espírito, um segundo passo é necessário, a fim de que haja a superação do vazio linguístico presente no culto aos deuses, o que resulta na aparição da obra de arte viva.

Ora, a obra de arte viva é o resultado de uma síntese entre o divino e o humano, na qual o homem ocupará o lugar da estátua, de modo que há nela um reconhecimento do humano como divino. Nessa modalidade artística, os deuses deixam de ser considerados meros objetos de contemplação, tal como ocorria na estátua e nos cultos religiosos, de modo que Hegel reconhece nos mistérios celebrados na antiguidade um novo movimento do espírito. Assim, emerge um desejo de manifestação divina do próprio homem através dos mistérios. Porém, há também um desejo de superação da efemeridade dos mistérios pelo homem, uma vez que o espírito ainda não alcançou o patamar de espírito totalmente consciente de si.

“724 [Noch ist aber] Entretanto, o que se desvela à consciência é ainda somente o espírito absoluto, que é essa essência simples, - e não o espírito como é nele mesmo; ou seja, é somente o espírito imediato, o espírito da natureza. Sua vida consciente-de-si é, portanto, apenas o mistério do pão e do vinho - de Ceres e de Baco - e não o mistério dos outros deuses verdadeiramente superiores, cuja individualidade encerra em si, como momento essencial, a consciência-de-si como tal. Portanto, ainda não se lhe sacrificou o espírito, como espírito consciente-de-si; e o mistério do pão e do vinho não é ainda mistério da carne e do sangue” (HEGEL, 1992, p. 169).

A partir disso, Hegel fará aparecer a figura do atleta, como aquele que incorpora o humano e o divino simultaneamente e faz desaparecer a efemeridade dos mistérios, de modo que o atleta encarna em si um ideal divino concomitante à sua condição humana. Pois nesse caso, o que ocorre é a divinização do homem. Interessante notar que o surgimento do corpo físico perfeito do atleta apresenta uma dinâmica muito semelhante ao aparecimento de uma exterioridade ideal na figura da estátua. Outra associação importante que pode ser depreendida dessa figura da obra de arte viva consiste em que o culto à perfeição física que ela representa vincula-se, de modo estreito, a um âmbito de veneração e fruição apolínea, vale dizer, à esfera da aparência e da exterioridade.

No entanto, o atleta, por ser uma manifestação puramente corporal e exterior de atributos divinos, não possui, em sua expressão, justamente o elemento que é capaz de

expressar conceitos e que, em razão disso, mais o aproximaria da razão humana e do saber absoluto do espírito, qual seja, a linguagem. Neste contexto, Hegel se refere especificamente à linguagem poética; assim, por meio dela, o homem torna-se capaz de realizar uma obra de arte espiritual. Vejamos, portanto, como funciona a configuração desse tipo de arte.

Na obra de arte espiritual, Hegel distingue três momentos diversos, os quais compõem o percurso dialético desse tipo de criação: epopeia, tragédia e comédia. Na epopeia, pode-se observar a criação de um mundo que será lembrado por aquele que declama as histórias épicas, o aedo. Essas histórias apresentam um teor religioso, uma vez que tratam sobre deuses, e um teor antrópico, tendo em vista que narram os feitos de heróis. Nesse sentido, a epopeia é capaz de unificar deuses e homens em uma criação artística, de modo que essa unificação ocorre não no nível imediato, como no culto aos deuses, mas no nível da representação, que é refletido.

“730 [In diesem Epos] Apresenta-se nessa epopeia, portanto, à consciência em geral o que no culto se efetua em si; a relação do divino com o humano. O conteúdo é uma operação da essência consciente-de-si mesma. O operar perturba a quietude da substância, e excita a essência de modo que sua simplicidade se divide e é aberta no mundo múltiplo das forças naturais e éticas. A ação é a violação da terra tranquila; é a fenda, que vivificada pelo sangue evoca os espíritos que partiram; os quais, sedentos de vida, a conseguem no agir da consciência-de-si (HEGEL, 1992, p. 172).

Contudo, Hegel detecta uma inadequação, presente na epopeia, que se liga à figura do aedo, que é o responsável por transmitir e expressar a obra. O aedo, ao cantar os feitos e histórias épicas, termina por conferir um grau de universalidade à arte que exclui o papel que o próprio artista tem na sua construção e interpretação. Em outros termos, o aedo faz um movimento de externalização da obra de arte, o que permite que o espírito seja em-si; no entanto, falta-lhe fazer o movimento de internalização da obra, no qual o espírito é para-si. Hegel considera que:

“729 [...] A linguagem - o ser-aí dessa representação - é a primeira linguagem: a epopeia como tal, que contém o conteúdo universal, ao menos como totalidade do mundo, embora não como universalidade do pensamento.

O aedo é o Singular e o efetivo, pelo qual esse mundo é engendrado e mantido como por seu sujeito. Seu 'pathos' não é a força atordoante da natureza, e sim a Mnemósina, - o despertar da consciência e a interioridade que veio-a-ser; a recordação da essência anteriormente imediata. O aedo é o órgão evanescente em seu conteúdo; seu próprio ser não conta, mas sua Musa, seu canto universal” (HEGEL, 1992, p.172).

Por outro lado, na tragédia, observa-se que é precisamente a partir da perspectiva do herói que a obra é construída. Desse modo, diferentemente do que ocorre no caso da epopeia, a qual é transmitida pelo aedo, a tragédia alcança, por meio da figura do herói, um grau maior de consciência-de-si, uma vez que as ações e acontecimentos trágicos ocorrem a partir de uma vivência reflexiva e imersa em uma interioridade, isto é, apresenta um movimento para-si da consciência. É em função disso que a linguagem trágica faz surgir uma correspondência entre seu conteúdo e uma expressão do espírito através de conceitos.

“733 [Diese höhere Sprache] Essa linguagem superior, a tragédia, abarca assim mais estreitamente a dispersão dos momentos do mundo essencial e do mundo operante. Conforme a natureza do conceito, a substância do divino dissocia-se em suas figuras, e seu movimento está igualmente em conformidade com o seu conceito. No que concerne à forma, ao penetrar o seu conteúdo, a linguagem deixa de ser narrativa, assim como o conteúdo deixa de ser um [conteúdo] representado. E o herói mesmo quem fala, e a representação mostra ao ouvinte - que ao mesmo tempo é espectador - homens conscientes-de-si, que sabem e sabem dizer seu direito e seu fim; a força e a vontade de sua determinidade. São eles artistas que não exprimem o exterior de suas decisões e empreendimentos de modo inconsciente, natural e ingênuo, - como [o faz] a linguagem que acompanha na vida efetiva o agir rotineiro; mas exteriorizam a essência interior, demonstram o direito de seu agir; e afirmam refletidamente e exprimem determinadamente, em sua individualidade universal, o 'pathos' a que pertencem, - livre das circunstâncias casuais e do particularismo das personalidades” (HEGEL, 1992, p. 174-175).

Há, no entanto, uma espécie de hipocrisia própria da tragédia, conforme Hegel, que pode ser indicada da seguinte forma: ao mesmo tempo que o espectador da tragédia é aquele que sente tudo aquilo que as ações trágicas suscitam, é também o espectador que está numa posição passiva, pois é a partir da perspectiva e com os olhos do herói

que ele acompanha a história trágica. Esta posição não permite o surgimento de uma individualidade autêntica, de uma atitude puramente consciente de si, de um sentir que passe de uma inatividade para um padecer ativo.

Nesse momento, convém nos debruçarmos sobre o modo como Hegel concebe a noção de individualidade. Vale destacar que o filósofo intenta criar um conceito de individualidade que consiga superar o dualismo corpo-alma, reinante na filosofia que o precedeu. Para tanto, se vale da identificação entre universal e particular, e destaca que:

“Assim, mediante o Si, enquanto alma, a substância é plasmada em seus momentos, de tal modo que um oposto vivifica o outro” (HEGEL, 1992, p. 40).

Nesse sentido, Hegel concede papel central ao indivíduo, posto que é capaz de plasmar a substância durante o percurso histórico-epistemológico da consciência; vale dizer, é na esfera da individualidade que se torna possível realizar e concretizar o espírito em seus diversos momentos. Assim, torna-se possível vislumbrar uma superação do dualismo corpo-alma, na medida em que a consciência, para que possa agir no mundo, deve operar a partir de uma unidade com a efetividade exterior, pois:

“301 - [Diese negative Einheit] Essa unidade negativa do pensar é para si mesma, ou melhor, é o ser-para-si-mesmo, o princípio da individualidade; e é, em sua realidade, consciência operante” (HEGEL, 1992, p. 193).

Ora, a figura do herói, por estar ligada a uma ideia de universalidade, termina por distanciar-se de uma individualidade capaz de engendrar a consciência-de-si operante. Por conseguinte, a obra de arte trágica conforma uma arte preocupada com conteúdos éticos, e não com o esforço metafísico de encontrar o bom e o belo. Nesse sentido, ainda não é possível uma unificação do artista com a obra.

Aqui, insere-se um terceiro momento da arte espiritual, que consiste na comédia. Hegel considera que é justamente através da comicidade que se torna possível fazer com que a obra deixe de ter uma instância predominante de universalidade, a qual origina o conteúdo ético perseguido pelo herói, e passe a uma representação que busque a verdade relativa ao bom e ao belo. É na comédia que se dará uma espécie de simbiose entre ator, personagem e espectador, e assim, uma identificação entre artista e obra, entre criador e

criatura. É através da comédia que o homem alcança um novo patamar da consciência-de-si, pois passa a ver-se a si mesmo distanciadamente, de forma irônica, cômica, de modo a unir uma exterioridade imediata e uma interioridade calcada no absoluto. Assim, torna-se possível estabelecer uma correspondência entre destino e consciência, e consuma-se o ciclo dialético da religião da arte, de modo a dar início a um novo momento do espírito, denominado religião revelada.

“747(...) A religião da arte consumou-se nesse Si, e retomou completamente para dentro de si. Por ser a consciência singular na certeza de si mesma, que se apresenta como essa potência absoluta, perdeu a forma de algo representado, separado da consciência em geral e a ela estranho”
(HEGEL, 1992, p. 182).

Cabe indagar, antes de prosseguirmos, de que maneira, especificamente, a comédia consiste na arte a partir da qual os momentos anteriores da epopeia e da tragédia são superados e na qual é possível alcançar a verdade relativa ao bom e ao belo. Para que possamos responder a essa indagação, deve-se salientar, primeiramente, que é precisamente na comédia que o homem se torna apto a alcançar uma forma de distanciamento em relação ao próprio fazer artístico. Esse distanciamento, próprio da comédia, é alcançado nesse momento porque o homem passa a ver-se a si próprio de forma satírica, sob o signo da comicidade. Ao adotar essa nova maneira de significar-se a si próprio, o homem ressignifica o fazer artístico, de modo que a figura do herói desaparece. Assim, o homem trágico, que estava mergulhado em uma vivência imersa e reflexiva da arte, dá lugar, por meio desse distanciamento em relação ao fazer artístico, ao homem cômico. Este faz um movimento de exteriorização, de modo que se torna apto a conjugar, de forma simultânea, o aspecto de interioridade do fazer artístico, de uma interioridade que seja capaz de significar e expressar o espírito, e, ao mesmo tempo, alcançar um grau de exterioridade que o habilita a tornar essa apreensão do espírito algo real, palpável, tangível, material.

Ponto importante de ser salientado, e que marca também uma diferença da comédia em relação às demais formas de arte, é que naquela o homem está consciente de si em todo o movimento do fazer artístico cômico enquanto tal, ou seja, está consciente que realiza esse movimento duplo de interiorização e exteriorização da obra de arte, essa espécie de jogo entre conteúdo e forma, entre uma interioridade que

signifique o espírito e uma exterioridade que seja capaz de expressá-lo e torná-lo real. Portanto, é a partir da ironia cômica que o homem consegue desvencilhar-se da substância ética presente na tragédia e na figura do herói, pois passa a ver-se a si mesmo de forma crítica e distanciada, e, concomitantemente, é também o sujeito artístico criador. Assim, passa a realizar uma amálgama entre a interioridade vinculada ao absoluto e a exterioridade que confere o caráter de realidade a esse absoluto e que pensa a si mesma, ou seja, que é consciente de si mesma como sujeito-objeto desse processo.

Posto isso, faz-se necessário destacar alguns pontos refletidos por Hegel na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* e em seu *Curso de Estética* a respeito da obra de arte e do papel do artista no desenvolvimento do espírito. Conforme explicitado anteriormente, é importante reiterar que o filósofo alemão entende a arte como uma forma imediata de manifestação do absoluto, a qual pode ser apreendida por meio da sensação e da intuição. No entanto, por ser uma manifestação sensível do absoluto, a arte não é apta a exprimi-lo em toda a sua interioridade, de modo que a religião e a própria filosofia serão os meios pelos quais o absoluto poderá ser expresso de forma mais consistente, aperfeiçoada, plena.

Diante dessas considerações, deve-se levantar as seguintes questões: de que modo é possível ao artista, por meio de suas criações, alcançar um grau de pureza de consciência-de-si e intuir sensivelmente o absoluto? De que maneira uma determinada obra é capaz de desvencilhar-se das criações artísticas da estátua, do culto aos deuses, dos mistérios, do atleta, da epopeia e da tragédia, para, enfim, expressar a comédia, numa forma de síntese entre ator, personagem e espectador, de identidade entre criatura, criador e aquele que frui a arte? É possível, por fim, que o artista de fato alcance, por meio da arte, uma forma de expressão da razão humana, do puro conceito, da verdade do ser, do saber absoluto? São questões de uma profunda complexidade, para as quais Hegel nos dá algumas linhas indicativas de possíveis respostas.

4.2. A arte e o absoluto na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*

Vejamos, para tanto, como o autor alemão aborda a arte em sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Nessa obra, Hegel sustenta que a arte deve ser vista como um instrumento revelador da compreensão que o homem tem de si e do mundo, bem como das relações entre ambos. Assim, as manifestações artísticas ao longo da história mostram, de forma simbólica, essa compreensão. Além disso, a obra de arte aparece

como um meio de revelação, de exposição em um objeto exterior, do próprio artista e daquele que frui a arte, ideia que está intimamente ligada ao modo como o tema é abordado na *Fenomenologia do Espírito*. Nesta, vale lembrar, o último estágio dialético da criação artística é exatamente aquele no qual há uma síntese entre artista, obra de arte e receptor da arte. É justamente nessa direção que Hegel afirma relativamente à arte:

“§ 556: A figura desse saber enquanto imediata (o momento da finitude da arte) por um lado é um dissociar-se, em uma obra de ser-ai exterior comum, no sujeito que a produz e no sujeito que a contempla e venera; por outro lado, é a intuição e representação concretas do espírito em si absoluto como do ideal” (HEGEL, 1995, p.341).

Interessante notar que a possibilidade de a obra de arte expressar o absoluto, conforme Hegel, somente realizar-se-á caso o seu criador consiga eliminar todo o grau de “particularidade subjetiva” (1995, p.342-343) em seu fazer artístico. Dessa forma, o artista deve obedecer a uma espécie de “*pathos*”, a uma inspiração, que aparece como algo estranho, exterior a ele, e que permitirá que Deus possa habitar sua criação artística:

“§ 560. A unilateralidade da imediatez no ideal contém (§ 556) a unilateralidade oposta: a de ser algo feito pelo artista. O sujeito é o formal da atividade, e a obra-de-arte é a expressão do Deus só quando nenhum sinal de particularidade subjetiva há nela, mas o conteúdo do deus que a habita é concebido e gerado sem mescla, e não manchado pela contingência dela” (HEGEL, 1995, p.342-343).

Ora, mas vale refletirmos acerca das consequências de uma arte conformada pela eliminação dessas “particularidades subjetivas”. A fim de que o artista possa criar tal tipo de obra, deve haver uma espécie de identidade entre forma e conteúdo, vale dizer, entre natureza e espírito, o que engendra uma arte que, de alguma maneira, é capaz de expressar o infinito no finito. No entanto, resta uma espécie de incompletude, tendo em vista que a subjetividade do artista é impedida de ser livre e de plasmar na obra de arte sua identidade, a qual também concretiza e realiza o espírito por meio de seu fazer artístico. Dessa forma, e aqui um ponto fulcral, o artista não deve prescindir da sua individualidade em seu ofício, pois, caso contrário, a obra de arte se veria limitada a

uma esfera de significação do mundo distante da liberdade do homem, de modo a constituir uma arte incompleta, que não alcança o máximo grau de sua potência.

Precisamente por isso pode-se afirmar que, embora haja a necessidade de o artista obedecer a certos ditames impostos exteriormente, a um “*pathos*” inspirador que o torne apto a expressar o divino na obra e a eliminar dela as particularidades de seu criador, há ainda uma esfera de liberdade no fazer artístico que é inevitável, tendo em vista que o objeto artístico é fruto de uma produção que parte do indivíduo, em alguns casos do gênio propriamente, e, por isso, ele não está isento de uma criação que apresente os traços distintivos e constitutivos desse artista ou gênio, vale dizer, não está isento de ser um fruto da liberdade de seu criador. Assim, conforme Hegel:

“§ 560. Mas enquanto a liberdade só progride até o pensar, a atividade preenchida com esse conteúdo imanente, a inspiração, do artista, e como uma potência a ele estranha, como um “pathos” não livre, o produzir tem nele mesmo a forma de uma imediatez natural, pertence ao gênio como este sujeito particular; e é, ao mesmo tempo, um trabalho ocupado com entendimento técnico e com exterioridades mecânicas. A obra de arte é, portanto, igualmente uma obra do livre-arbítrio, e o artista é o mestre do deus” (HEGEL, 1995, p.343).

Dessa maneira, faz-se de grande importância considerarmos o caráter reconciliatório que a arte desempenha para a consciência-de-si. A arte é o lugar no qual, primeiramente, a consciência torna-se apta a apreender e significar a totalidade do real, em outros termos, a encontrar um símbolo que revele em si mesmo a verdade do ser, Deus ou o absoluto. No entanto, tal apreensão é realizada sem que a consciência esteja plenamente ciente de todo o processo, ou seja, sem que a consciência tenha alcançado um grau de consciência-de-si que a torne espírito, que a torne uma infinitude que permeia e integra o todo e que ao mesmo tempo o possui em si; e exatamente por isso, a experiência artística da reconciliação, na qual a consciência tenta apreender o todo ou o absoluto, configura-se como incompleta:

§ 561. Naquele ser-implementado, a reconciliação aparece assim como começo, de forma que seria realizada de modo imediato na consciência-de-si subjetiva, que é assim em si mesma segura e serena, sem a profundidade e sem consciência de sua oposição à essência essente em si e para si. [...]. A significação — o conteúdo — mostra, justamente com isso,

que ainda não alcançou a forma infinita, ainda não é sabida e consciente-de-si como espírito livre. O conteúdo é somente como o deus abstrato do pensar puro, ou uma tendência para ele, que sem descanso nem reconciliação se espalha em todas as figurações, enquanto não pode achar sua meta” (HEGEL, 1995, p.343).

Diante do exposto, faz-se de grande importância entendermos os principais pontos tratados por Hegel em seu *Curso de Estética*, especialmente em sua introdução e primeira parte, a fim de que possamos estabelecer os pontos de diálogo e de complementação com as obras tratadas anteriormente.

4.3. As novas reflexões e prognósticos sobre a arte no *Curso de Estética*

Um primeiro ponto que deve ser salientado consiste em que essa obra apresenta uma completa e ampla abordagem das diferentes formas de arte produzidas na Cultura Ocidental. Tal abordagem é feita não de um ponto de vista cronológico, mas tendo em conta a dimensão simbólica e dialética das expressões artísticas da consciência e o seu esforço na busca de desvelar e apreender o saber absoluto por meio da arte, desde as suas mais simples formas de manifestação, até as mais refinadas e complexas.

Conforme foi possível perceber, Hegel considera que a arte é capaz de exprimir o espírito sem recorrer, de maneira predominante, à representação ou ao pensamento, de modo que há nela uma forma imediata de manifestação do absoluto. Tal forma se atém à exterioridade sensível do objeto artístico e termina por não ser uma expressão puramente interior do espírito. Dessa maneira, pode-se afirmar que a arte é o campo em que há uma espécie de conhecimento imediato do absoluto, de modo que ela se propõe a ser uma unidade entre natureza e espírito, entre exterioridade e interioridade. No entanto, justamente pelo caráter sensível e imediato do fazer artístico, o qual baseia-se em um tipo de intuição que apreende o real primordialmente em sua dimensão material, em outras palavras, a partir de um contato fundamentalmente sensitivo com o objeto, a arte não é capaz de expressar o absoluto em toda sua complexidade e completude, mas o faz até o limite que permite a maneira como é constituída, isto é, de uma forma imediata e calcada no sensível.

Para além disso, e aqui começamos a adentrar em uma importante reflexão de seu *Curso de Estética*, o pensador alemão considera que o espírito evolui somente na

medida em que se eleva acima do puramente natural. Daí Hegel sustentar que o belo presente na natureza é necessário, mas que possui um papel secundário em relação ao belo artístico. Ressalte-se que a natureza também é ideia; no entanto, ela não possui em si um desenvolvimento apartado das leis mecanicistas do mundo e, precisamente em função disso, não apresenta a capacidade de refletir a si própria, de alcançar uma instância de significação do absoluto. Assim, o belo que aparece nela consiste em um resultado natural de suas leis e forças. É somente o homem, com a consciência, que poderá dar esse salto, e que será apto de consubstanciar em um objeto o belo artístico. Portanto, é o belo produzido pelo homem, isto é, por uma consciência que já é consciência-de-si e que se encaminha para ser espírito, que poderá, em uma ação que em nada se assemelha à dinâmica mecanicista da natureza, criar algo que seja um espelho, um reflexo, tanto de si mesmo (homem), como do mundo. Ao fim desse processo, se produzirá uma reconciliação, ainda que não de todo completa, com a totalidade do absoluto, e será possível apreendê-lo sensivelmente e de forma imediata.

Também deve ser destacado o modo como são delineados os conceitos de arte e de beleza no *Curso de Estética*. Primeiramente, Hegel ressalta a importância da particularização e da individuação do objeto artístico, pois sua aparência configura-se como algo tão importante como sua essência. Concomitantemente, o caráter de universalidade também deve ser objeto da atividade artística, uma vez que mostra o ser das coisas conforme seu em-si. No entanto, é insuficiente pensar o belo somente a partir de seu caráter de universalidade, uma vez que é a partir da aparência, ou seja, da particularidade real da arte, que se torna possível que o objeto artístico assuma um caráter concreto, de determinidade:

“O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si” (HEGEL, 2001, p. 45).

Ponto fundamental da estética hegeliana, o conceito de arte constrói-se a partir de uma mediação entre a universalidade metafísica e a particularidade do objeto artístico, a qual corresponde a seu caráter aparente, à sua determinidade concreta e imediata, à sua instância fenomênica. É, portanto, no jogo, na interpenetração entre esses dois âmbitos, que o conceito de arte pode emergir de forma completa e verdadeira.

Nessa direção, o que fará a mediação entre ambas as dimensões é a ideia, que nos dizeres de Hegel é “o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos” (2001, p. 120).

Posto isso, deve-se observar que a ideia somente será bela e poderá realizar a perfeita mediação entre a universalidade metafísica e a instância fenomênica de um objeto a partir do momento em que expresse tanto a forma como o conteúdo do objeto artístico. Atente-se, porém, que o conteúdo expresso pelo objeto artístico deverá ser sempre espiritual, uma vez que a bela arte é justamente o campo de expressão do absoluto, e, por isso, apresenta um caráter de totalidade, divino. Ora, se o conteúdo expresso pela bela arte deve ser espiritual, o belo que advém da natureza, enquanto uma dimensão onde o espírito ainda não assumiu suas formas mais elevadas, fica relegado a um segundo plano, de modo que é especificamente no belo produzido pelo homem, enquanto instância de manifestação do espírito, que a bela arte alcançará seu ápice:

“Pois a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da natureza. Sob o aspecto formal, mesmo uma má ideia, que por ventura passe pela cabeça dos homens, é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e liberdade. É verdade que segundo o conteúdo, por exemplo, o sol aparece como momento absolutamente necessário, enquanto uma ideia enviesada se desvanece como causal e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente” (HEGEL, 2001, p. 28).

É nesse sentido que podemos encontrar no sistema hegeliano a primazia do belo artístico sobre o belo natural. A bela arte, portanto, configura-se na forma pela qual o absoluto manifesta-se sensivelmente, por meio de uma criação humana. Dessa maneira, o homem é afirmado como a instância através da qual é possível alcançar, por meio da ideia, uma expressão que encontre a verdade da forma e do conteúdo, isto é, uma mediação entre a universalidade metafísica e a instância fenomênica de um objeto.

Nesse momento, seria interessante nos debruçarmos sobre o modo como Hegel reflete sobre a relação do belo e do sublime. Inicialmente, cabe salientar que:

“[...]o sublime define-se pelo esforço de exprimir o infinito. Mas, aqui, o infinito é uma abstração a que nenhuma forma sensível se poderá adaptar e, por isso, a forma é impelida para lá de toda a determinação. A expressão não passa de tentativa, de ensaio” (HEGEL, 1980, p. 144).

Para além disso, convém destacar que Hegel considera que é precisamente a arte simbólica aquela que se encaixa na categoria de sublime, ao passo que a arte clássica se coloca sob a categoria do belo. Nesse sentido, a arte simbólica se caracteriza por um fazer artístico que se mostra em desequilíbrio, vale dizer, que não é capaz de conjugar a forma sensível e a ideia. Assim, a sublimidade seria uma deturpação da beleza, uma tentativa imperfeita de se criar o belo. Por conseguinte, é a partir de uma conciliação perfeita e equilibrada entre um espírito que é infinito e uma forma que aparece como finita que é possível alcançar o belo, de modo que essa dinâmica, perceptível na arte clássica, mostra-se capaz de superar as restrições e deturpações do sublime e engendrar uma arte bela.

Outrossim, vale destacar que o sistema hegeliano afirma o caráter contingente e circunstancial da arte, tendo em vista que o modo sensível pelo qual é expressa somente a habilita a manifestar as formas pelas quais um povo significa e apreende o real em uma época determinada. Ademais, no percurso histórico-epistemológico da consciência, a arte surge como um campo de interesse da própria filosofia. Isso porque a filosofia, enquanto uma instância reveladora da verdade do ser, do absoluto em sua completude, deve não só fazer coincidir o ser-em-si e o ser-para-si, mas também conservar nela própria algo dos momentos anteriores (ainda que incompletos) de desvelamento do espírito.

No que diz respeito à questão da finalidade da arte, salienta-se que Hegel considera não haver propriamente um fim específico ou uma utilidade para a qual a arte deve servir, de que modo que seu fim último consiste na própria arte enquanto tal. Ao lado disso, o filósofo alemão também postula, conforme salientado antes, que a arte ocupa um papel secundário no que diz respeito à própria filosofia e a uma atitude reflexiva, de modo que poderia exercer uma função de estímulo ou de meio de desenvolvimento do próprio pensamento. Nesse sentido, a arte seria tanto mais válida e importante quanto servisse de objeto ao pensar e se constituísse como um meio de busca da verdade, para além da procura do belo ou de uma satisfação inerente ao próprio fazer artístico. Por isso, a arte, enquanto uma instância sensível apta a revelar a verdade, tem

sua razão de ser, sua motivação última, no próprio ato de produção de significação do real, do absoluto; ou seja, é o fazer da própria arte, como uma procura da consciência para integrar-se e expressar o absoluto, que deve ser o seu fim derradeiro. Assim, a arte não deve se referir a algo outro e buscar que não esse intento, essa procura de significação e apreensão da verdade do ser, do absoluto. Nas palavras de Hegel:

“[...] deve ser afirmado que a obra de arte deve revelar a verdade na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expôr aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas. [...] o belo artístico foi reconhecido como um dos meios que resolve e reconduz a uma unidade aquela contraposição e contradição entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza” (HEGEL, 2001, p. 74).

Ponto relevante a ser refletido e rememorado consiste em que o processo de criação artística ocorre por meio de uma mescla entre o elemento espiritual e uma materialidade sensível, de modo que o objeto artístico deve reunir em si tanto uma dimensão da essência, a qual refere-se a uma universalidade metafísica, conforme explicitado anteriormente, como uma dimensão da aparência, a qual surge a partir de uma materialização efetiva do conceito na realidade, a partir de um aparecer fenomênico do objeto no real. Nessa esteira, Hegel afirma que:

“O sensível é espiritualizado na arte, uma vez que o espiritual nela surge como sensibilizado” (HEGEL, 2001, p. 60).

Portanto, a arte configura-se como um momento no qual o espírito poderá autodesdobrar-se e autorreconhecer-se, e é justamente nesse processo de autorreconhecimento e de materialização no sensível do que é espiritual que reside a principal função da arte, o fim ao qual ela deve guiar-se.

Há que se acrescentar o papel central que desempenha a noção de historicidade no modo como Hegel aborda a filosofia das belas artes no seu *Curso de Estética*. O pensador alemão confere à beleza uma função histórica, a qual, conforme salientado anteriormente, não se liga a uma concepção cronológica, mas sim ao modo como a arte sinaliza a forma pela qual o espírito automanifesta. Ressalte-se que a maneira pela qual a arte faz conhecer e expressar conteúdos essencialmente divinos consiste na criação de

imagens sensíveis, materializadas em um determinado objeto. Nesse contexto, o homem expressa sensivelmente esse conteúdo de diferentes maneiras: na forma artística simbólica; na forma artística clássica grega; e, finalmente, na forma artística romântica. Hegel esmiúça as diferentes maneiras pelas quais os objetos artísticos das três formas de arte se desenvolvem e se mostram aptos a significar o espírito.

No que respeita, especificamente, à relação entre a obra de arte clássica (grega) e forma de arte romântica (contemporânea à época em que o filósofo viveu e escreveu sua obra), Hegel considera que a primeira alcançou um estágio de obra de arte consumada, na medida em que permitia um contato direto e fenomenológico do artista com o objeto representado, isto é, na medida em que a arte se configurava como uma instância própria para a sensibilização em relação ao absoluto. Nessa esteira, no período clássico grego, arte e religião apareciam como campos perfeitamente recíprocos e imiscuídos, de modo que a experiência artística interpenetrava-se com a experiência religiosa, de tal maneira que ambas constituíam uma identidade, uma mesma unidade experiencial de expressão do divino e de significação do absoluto.

De modo diverso, na forma de arte romântica ocorre uma perda da dimensão religiosa da arte, de modo que a tentativa romântica de fundar uma nova mitologia e de retornar ao modelo clássico de arte não é passível de ser realizada:

“Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada apenas a essa matéria é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno” (HEGEL, 2001, V.2, p. 340).

Interessante notar que, ao passo que Hegel afirma a impossibilidade de regresso à experiência artístico-religiosa da antiguidade grega clássica, o artista romântico ocupa uma posição singular, na medida em que está apto a incorporar formas artísticas pretéritas e integrá-las ao presente, em um jogo dialético capaz de reapropriar e ressignificar forma e conteúdo, e de engendrar outras maneiras de criar arte. Dessa

forma, a arte romântica configura-se como apta a superar as próprias restrições do fazer artístico, tendo em vista que se pode verificar nela a primazia do elemento espiritual:

“Na arte romântica, o elemento espiritual é o elemento predominante, o espírito goza da sua plena liberdade e, seguro de si, não teme as aventuras e as surpresas da expressão exterior; não recua perante os desvios das formas” (HEGEL, 1980, p. 148).

Por isso, a arte romântica alcança uma espécie de desvinculação entre forma e conteúdo, o que viabiliza o surgimento de um fazer artístico capaz de ir além de uma instância puramente ideal:

“A arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atingiu-o e a romântica ultrapassou-o” (HEGEL, 1980, p. 149).

Para além disso, a modernidade, ao desvincular a instância artística da religiosa, concedeu à arte uma autonomia, a qual será precisamente a causa de seu esgotamento ou fim. Assim, nota-se que houve, na era moderna, um abandono progressivo do conceito de obra, tendo em vista que tal conceito pressupõe uma exclusividade de produção da arte pelo artista; por outras palavras, o fazer artístico constituía-se, anteriormente, como o modo de automanifestação do espírito, de modo que, através de uma experiência estético-religiosa, o artista expressava em sua obra o absoluto. Na modernidade, o aparecimento de uma autonomia da arte indica um momento do espírito no qual o próprio fazer artístico em si deixa de ter relevo ou importância; dito de outra maneira, a obra perde seu sentido enquanto um modo de manifestação do absoluto, em favor de uma atitude autorreflexiva do espírito, de um pensar sobre o pensar e de um pensar sobre o próprio fazer artístico. Tal mudança resultará num abandono progressivo da noção de obra de arte em prol dessa atitude reflexiva do saber filosófico, atitude que está no cerne de uma apropriação conceitual da arte em detrimento do próprio fazer artístico enquanto tal. Esse processo, conforme a perspectiva de Hegel, culminará no aparecimento de uma instância superior de significação e expressão do todo, qual seja, o saber absoluto.

Por fim, cabe refletirmos sobre o prognóstico hegeliano acerca do fim da arte. Ressalte-se, de início, que é exatamente nesse ponto que o autor alemão expõe sua ideia acerca de um esgotamento da arte enquanto uma instância capaz de exprimir e significar

o absoluto. Conforme explicado anteriormente, a arte apresenta uma limitação e incompletude frente às duas outras formas de expressão do espírito, a religião e a filosofia.

Ademais, o meio pelo qual a arte consegue expressar o absoluto apresenta uma dimensão de imediatez, pois ela configura-se como instância sensível de expressão do todo. Nesse sentido, deve-se afirmar que o caráter não metafísico da arte resulta na sua necessidade de superação, tendo em vista que a completude do absoluto não pode se reduzir a uma bela aparência sensível. Em outras palavras, é pelo fato de a arte surgir a partir de uma atividade sensível do homem (o que a torna possuidora de um caráter de imediatez, isto é, não metafísico) que esse meio de revelação do absoluto é apto a expressar apenas uma parte dele, a qual é determinada de forma prévia pelas construções culturais no decorrer da história. Por isso, Hegel assinala o seguinte:

“Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é desse tipo” (HEGEL, 2001, p. 34-35).

Em suma, Hegel termina por afirmar que o destino da arte é sua contemplação por meio do pensamento, a fim de que seja possível conhecê-la cientificamente. Interessante notar também que o filósofo alemão considerou que a arte havia alcançado, já no momento em que ele refletia e escrevia sobre o assunto, o mencionado esgotamento em seu desenvolvimento, de modo que o desfrute ou a criação de obras artísticas não seriam aptos a propiciar um progresso posterior do espírito. Vejamos um trecho em que esse esgotamento é indicado:

“24 [...]Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor; o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz a nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar as obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós

necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujam a bela arte” (HEGEL, 2001, p.34).

Hegel acredita que o pensamento científico a respeito da arte se configura como algo mais importante que o próprio fazer artístico, tendo em vista que somente a criação e fruição da arte não são capazes de trazer um grau de autorrealização e de plenitude ao homem. Porém, a arte, ainda assim, é vista por Hegel como um meio através do qual torna-se possível que a consciência entre em contato com “os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito” (2000, p. 32). É somente assim, isto é, enquanto um campo de interesse do pensamento e da reflexão, em outras palavras, enquanto uma área que pode orientar e iluminar a filosofia na sua tarefa de pensar, significar e expressar o absoluto, que a arte poderá assumir uma importância equiparável à religião e à própria filosofia no progresso do espírito, embora não na mesma profundidade e abrangência das duas últimas.

5. CONCLUSÃO

A fim de tecermos uma breve conclusão a respeito do presente trabalho, pode-se afirmar, em primeiro lugar, que a arte se configura como um meio de desvelamento do espírito absoluto, tanto no interior da catedral teórica hegeliana, como na filosofia de Schelling. Ora, o ponto fulcral de diferenciação entre os dois autores, relativamente ao modo como entendem a arte, consiste na potência e na maneira como o fazer artístico é capaz de revelar o absoluto em toda a sua complexidade, integralidade, completude e significação.

Conforme nossas investigações, Schelling considera que a filosofia se configura como uma instância incapaz de apresentar e de expressar a atuação e produção externa do inconsciente. Dito de outra forma, não é possível à filosofia acessar instintivamente o mundo por meio do inconsciente. Nesse sentido, ela permanece presa a uma percepção subjetiva do mundo, e não se constitui como o meio mais apto para desvelar a identidade entre consciente e inconsciente, entre liberdade e necessidade, enfim, o absoluto. Diferentemente, a arte é capaz de realizar o que é vedado à filosofia, uma vez que é apta a engendrar uma apreensão objetiva do mundo, o que permite ao artista acessar e expressar a dimensão em que ocorre a identificação originária entre as esferas consciente e inconsciente, entre liberdade e necessidade, e, dessa forma, exibir o absoluto no particular de sua criação.

De modo diverso, para Hegel, dos três momentos em que o espírito é já ciente de si, vale dizer, na arte, religião e filosofia, é exatamente a atividade artística que estabelece um contato fundamentalmente sensitivo, imediato, com o objeto, e, por isso, não é capaz de expressar o absoluto em sua interioridade e completude. Assim, a arte vê-se superada pelos momentos posteriores da religião e da filosofia.

Vale ressaltar, por fim, que Schelling sustenta que o artista é aquele capaz de penetrar no espírito da natureza, por meio de um mergulho naquilo que denomina o “reino dos puros conceitos” (2020, p. 140), e assim voltar à materialidade mesma e ser capaz de expressar a identidade entre as esferas consciente e inconsciente. Ora, a natureza é o lugar em que ocorre total identidade entre essas esferas, e justamente por isso, o artista é aquele que consegue acessar e expressar a referida identidade. Portanto, pode-se afirmar, como um ponto central desse sistema filosófico, que há uma coincidência essencial entre a atividade artística e a produtividade natural. Desse modo, é principalmente através do aparecimento de uma atividade inconsciente do artista, a

qual se soma à sua atividade consciente, que se torna possível ao criador de uma obra acessar as realidades insondáveis, as quais indicam a coincidência da instância da arte com os processos e dinâmicas que ocorrem na natureza.

Em outra direção, Hegel empreende um movimento teórico distinto, pois, embora sustente que as formas dadas pela natureza são necessárias e belas, considera que, entres as diversas configurações que o belo pode assumir, são precisamente aquelas que são um produto da engenhosidade humana que se constituem como as mais verdadeiras, uma vez que nelas o espírito se manifesta com maior plenitude e significação. Isso porque é a dimensão reflexiva, conceitual e racional que deve engendrar a tessitura e constituição de um objeto artístico. Assim, o criador deve executar, em sua obra, um movimento de distanciamento da materialidade da natureza, pois é lá, no seio natural, que a dinâmica de progresso da consciência vê-se paralisada. Vale dizer, é somente a partir do momento em que o artista consiga se aproximar de uma esfera de significação do absoluto, e de torná-la o âmago, o cerne de sua obra (processo que acontece por meio de uma atividade predominantemente reflexiva, discursiva, conceitual) que ele poderá vincular-se aos desdobramentos do espírito e criar algo belo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. Referências primárias

- HEGEL, Georg W.F. Curso de Estética, Volumes I e II. Tradução: Marco Aurélio Werle. Coleção Clássicos. São Paulo: Edusp, 2001.

- HEGEL, Georg W.F. Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830. Tradução: Paulo Menezes, com a colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995. v.3.

- HEGEL, Georg W.F. Fenomenologia do Espírito. Tradução: Paulo Menezes. 1ª ed. Volumes 1 e 2. Petrópolis: Vozes, 1992.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Filosofia da Arte. Schelling, Obras selectas. Trad. Raúl Gabás. Madri, Espanha: Editorial Gredos, 2012.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza. Um Discurso Acadêmico. Revista Philosophica, 55-56, páginas 129-163. Trad. Carlos João Correia. Lisboa. 2020.

6.2. Referências secundárias

- ESPINOSA, B. Coleção Os Pensadores. Abril Cultural. São Paulo.1983.

- FICHTE, Johann G. Carta a Bagessen(?), Abril/Maio de 1795. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie, Stuttgart-Bad Cannstatt - [= GA], volume III, 1964.

- FICHTE, Johann G. Ensidemo o sobre los fundamentos de la filosofía de los Elementos, comunicada em Jena por el señor Profesor Reinhold. Junto com uma defesa del escepticismo contra las pretenciones de la Crítica de la Razón, 1792. Prólogo, tradução e notas: Virginia Elena López Domínguez e Jacinto Rivera de Rosales, edição bilíngüe. Madrid: Ediciones Hiperión, 1982.

- HEGEL, Georg W. F. Estética. A idéia e o ideal. Tradução: Orlando Vitorino. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- HEGEL, Georg W.F. Filosofia da História. Tradução: Maria Rodrigues & Hans Harden. 2ª Edição. Brasília: Editora UNB, 2008.

- HEGEL, Georg W.F. Princípios da Filosofia do Direito. Tradução: Orlando Vitorino. Martins Fontes. São Paulo: 2003.

- HÖLDERLIN, F. O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão. Revista Ítaca 34, páginas 225-230. Trad. André Felipe Gonçalves Correia. Rio de Janeiro. 2019. Obtido em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/issue/view/1143>

- JACOBI, Friedrich H. Cartas a Mendelssohn/David Hume/Carta a Fichte. Tradução de José Luis Villacañas. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

- KANT, I. Crítica da faculdade de julgar. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

- KANT, I. Crítica da Razão Pura. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Ed. Fundação Caloute Gulbenkian, 1994.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Aphorismos pour introduire à la philosophie de la nature in: Oeuvres métaphysiques. Tradução: Courtine et Martineau. Paris: N. R. F., 1980.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo. Tradução: Edgar Maragat Idarraga. Madrid: 2009.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Historia de la Filosofia IV: Siglo XIX: Kant, idealism y espiritualismo. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Idéias para uma filosofia da natureza. Tradução: Carlos Morujão. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa: 2001.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Sämmtliche Werke. I Abt., Bd. 1. Stuttgart;Augsburg: J. G. Cotta, 1856.

- SCHELLING, Friedrich W. J. Sistema del idealismo trascendental. Trad. Jacinto Rivera de Rosales e Virgínia López Dominguéz. Barcelona: Anthropos Editorial. 2005.

- WERLE, Marco Aurélio. A questão do fim da arte em Hegel. São Paulo: Hedra, 2011.