



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Cristiano Leonardo de Allan Kardec Capovilla Luz

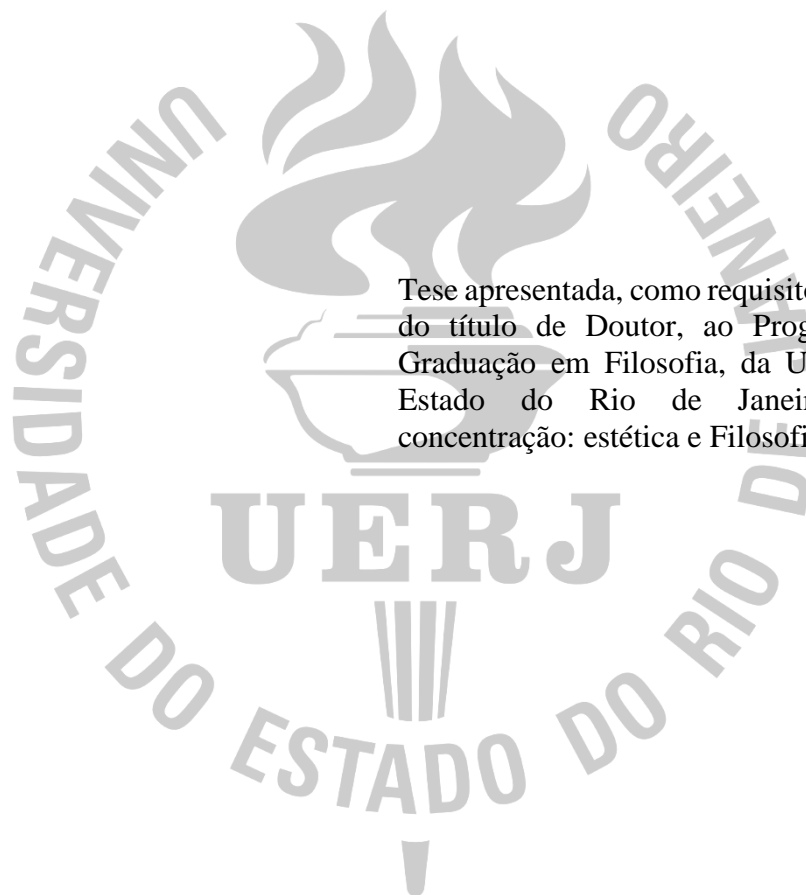
**Poesia e Filosofia: a estética de Hegel e sua
aplicação à poesia de Gonçalves Dias**

Rio de Janeiro

2021

Cristiano Leonardo de Allan Kardec Capovilla Luz

**Poesia e Filosofia: a estética de Hegel e sua aplicação à
poesia de Gonçalves Dias**



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: estética e Filosofia da Arte.

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

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

H462 Luz, Cristiano Leonardo de Allan Kardec Capovilla.
Poesia e Filosofia: a estética de Hegel e sua aplicação à poesia de Gonçalves Dias / Cristiano Leonardo de Allan Kardec Capovilla Luz. – 2021.
134 f.

Orientadora: Márcia Cristina Ferreira Gonçalves.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1.Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831 – Teses. 2. Estética – Teses.
3. Dias, Gonçalves, 1823-1864 – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. I. Gonçalves, Márcia Cristina Ferreira, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 111.85

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cristiano Leonardo de Allan Kardec Capovilla Luz

**Poesia e Filosofia: a estética de Hegel e sua aplicação à
poesia de Gonçalves Dias**

Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 17 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

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

Prof. Dr. Joedson Marcos Silva
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Luís Inácio Oliveira Costa
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a. Dr^a. Karla de Almeida Chediak
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Dias
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

A Anita Campos Capovilla, meu maior, melhor, mais completo e belo trabalho.

AGRADECIMENTOS

A minha companheira amada e sempre presente em todos os momentos, Thaís Campos Capovilla.

Aos meus familiares Capô, Dorinha, Nick, Stefanella, Guilherme, Gomery, Gilberto, Flor e Tássia.

Aos meus amigos de jornada, lutas e sonhos: Allan Kardec Duailibe Barros Filho, Fábio Palácio de Azevedo, Elias Jabbour, Marden Ramalho, Marcelo Antunes e Ricardo Monteles.

A minha orientadora, professora Dr^a Márcia Cristina Ferreira Gonçalves (UERJ) pela dedicação ao ensino, à pesquisa e a imensa paciência.

Aos professores: Dr^o Aldir Araújo Carvalho Filho (UFMA), Dr^o Joedson Marcos Silva (UFMA), Dr^o Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA), Dr^a Karla de Almeida Chediak (UERJ) e Dr^a Rosa Maria Dias (UERJ) pela colaboração e disposição no difícil ato de educar.

A Universidade Federal de Maranhão (UFMA) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), instituições públicas fundamentais para o desenvolvimento regional e nacional.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), pelo apoio ao projeto.

Ao Partido Comunista do Brasil.

Ao povo brasileiro.

A Gonçalves Dias

Celebraste o domínio soberano
Das grandes tribos, o tropel fremente
Da guerra bruta, o entrechocar insano
Dos tacapes vibrados rijamente,

O maracá e as flechas, o estridente
Troar da inúbia, e o canitar indiano...
E, eternizando o povo americano,
Vives eterno em teu poema ingente.

Estes revoltos, largos rios, estas
Zonas fecundas, estas seculares
Verdejantes e amplíssimas florestas

Guardam teu nome: e a lira que pulsaste
Inda se escuta. A derramar nos ares
O estridor das batalhas que contaste.

Olavo Bilac

RESUMO

LUZ, C. L. de A. K. C. **Poesia e Filosofia**: a estética de Hegel e sua aplicação à poesia de Gonçalves Dias. 2021. 134 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A tese propõe uma abordagem da poesia de Gonçalves Dias pela ótica da filosofia da arte hegeliana. Divide-se, pois, em duas grandes partes. Na primeira, mais teórica, expressa o momento mais conceitual dos Cursos de estética, a saber, o horizonte universal associado à Ideia do belo e ao conceito da arte, com suas determinações objetivas expressas na categoria do ideal. Para Hegel, a produção da obra de arte constitui a unidade entre o conceito e sua exposição na realidade, cujo conteúdo é eminentemente espiritual, isto é, cultural e coletivo, sendo, por conseguinte, nesse meio que encontraremos as determinações sob as quais se movem e são engendradas as condições de manifestação da filosofia da bela arte. Ao designar a bela arte como objeto da especulação filosófica, o pensador alemão procura explicitar a Ideia do belo como unidade da totalidade do conceito com sua realidade ao longo da história através da manifestação das formas simbólica, clássica e romântica. Na segunda parte da tese, a partir da compreensão do instrumental dialético e histórico da filosofia da arte hegeliana, em especial da expressão poética na sua forma de arte romântica, abordamos a poesia de Gonçalves Dias. Para tanto, ressignificamos a compreensão do romantismo no campo literário, estendendo sua interpretação ao âmbito filosófico. Isso se fez necessário porque as classificações da arte da poesia são definidas pela historiografia literária e esta, por sua vez, embora tenha méritos, apenas evidenciam uma periodização de modelos cronológicos, relacionando os estilos literários e poéticos às características e critérios próprios da historiografia, que muitas vezes subordinam o todo das obras de arte a elementos exógenos à sua esfera. Abordamos a obra de Gonçalves Dias a partir do espírito romântico e subjetivo da modernidade, tal qual definido pela estética hegeliana, possibilitando a livre exposição do interior da fantasia poética no exterior da linguagem. A poesia dramática de Gonçalves Dias tanto incorporou as grandes questões do seu período como transcendeu sua época ao configurar no modo da representação da linguagem poética tanto o ânimo épico dos povos originários quanto a lírica de amor e da cultura popular. Somente no âmbito da estética como filosofia da arte foi possível trazer à tona os elementos conceituais e históricos que ainda nos possibilitam um diálogo com essa produção constituidora da nossa comunidade nacional. A ideia de que a poesia de Gonçalves Dias possui um conteúdo cognoscente próprio e não um simples transladar de movimentos e periodizações europeias ganhou nova chave interpretativa na relação com os Cursos de estética hegeliano.

Palavras-chave: Estética. Filosofia da arte. Romantismo. Hegel. Gonçalves Dias.

ABSTRACT

LUZ, C. L. de A. K. C. **Poetry and Philosophy**: Hegel's Aesthetics and its application to the poetry of Gonçalves Dias. 2021. 134 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The thesis proposes an approach to Gonçalves Dias' poetry from the perspective of the Hegelian philosophy of art. It is therefore divided into two large parts. The first, more theoretical, expresses the most conceptual moment of the Aesthetics Courses, namely, the universal horizon associated with the Idea of the beauty and the concept of art, with its objective determinations expressed in the category of the ideal. For Hegel, the production of the work of art constitutes the unity between the concept and its exposition in reality, whose content is eminently spiritual, that is, cultural and collective, and it is, therefore, in this medium that we will find the determinations under which it moves and the conditions for the expression of the philosophy of fine art are engendered. By designating fine art as an object of philosophical speculation, the German thinker seeks to explain the Idea of the beauty as a unity of the totality of the concept with its reality throughout history through the manifestation of symbolic, classical and romantic forms. In the second part of the thesis, based on the understanding of the dialectical and historical instruments of the Hegelian philosophy of art, in particular the expression of its romantic art form, we approach the poetry of Gonçalves Dias. Therefore, we reframe the understanding of romanticism in the literary field, extending its interpretation to the philosophical sphere. This was necessary because the classifications of the art of poetry are defined by literary historiography and this, in turn, although it has merits, only evidences a periodization of chronological models, relating literary and poetic styles to the characteristics and criteria of historiography, which they often subordinate the whole of the works of art to elements exogenous to their sphere. We approach the work of Gonçalves Dias from the romantic and subjective spirit of modernity, as defined by the Hegelian Aesthetics, allowing the free exposure of poetic fantasy abroad. The dramatic poetry of Gonçalves Dias both incorporated the great questions of his period and transcended his time by configuring the epic spirit of original peoples as well as the lyricism of love and popular culture in the representation of poetic language. Only within the scope of aesthetics as a philosophy of art was it possible to bring out the conceptual and historical elements that still allow us to dialogue with this production that constitutes our national community. The idea that Gonçalves Dias' poetry has its own cognitive content and not a simple translation of European movements and periodizations gained a new interpretative key in relation to the Hegelian Aesthetics Courses.

Keywords: Aesthetics. Philosophy of art. Romanticism. Hegel. Gonçalves Dias.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO DEBATE FILOSÓFICO SOBRE O ABSOLUTO E A ARTE	15
1.2	Objecções hegelianas à tese do conhecimento imediato e simbólico do absoluto	20
2	CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESTÉTICA NO SISTEMA FILOSÓFICO DE HEGEL	25
2.1	O belo artístico como objeto da especulação filosófica	25
2.2	O ideal como manifestação da Ideia	29
2.3	Centralidade e transformação da intuição (Anschauung) na filosofia da arte ..	32
2.4	As relações entre intuição (Anschauung) e representação (Vorstellung) no sistema das artes	35
2.5	O poético e o prosaico	37
3	CONTEXTUALIZAÇÃO DA TEORIA HEGELIANA DAS FORMAS DE ARTE	41
3.1	A dialética entre as formas de arte e as artes particulares	41
3.2	O nascimento da arte na forma de arte simbólica	45
3.3	Desenvolvimento da forma de arte clássica	50
3.3.1	O ideal da arte clássica	50
3.3.2	A desagregação da arte clássica	55
4	A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA E A POESIA NA ESTÉTICA DE HEGEL	58
4.1	Interiorização e libertação na forma de arte romântica	58
4.2	Apreensão e expressão do conteúdo da arte romântica	60
4.3	O percurso da poesia romântica segundo Hegel	62
4.4	O âmbito religioso da arte romântica	63
4.5	O contexto da arte da cavalaria	64
4.6	A modernidade como autonomia formal das particularidades individuais	67
4.7	Fim ou transformação da arte?	73
5	INTUIÇÃO, IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO DA ARTE POÉTICA	77
5.1	Intuição e representação na filosofia do espírito subjetivo	78

5.2	A arte poética como expressão do espírito	81
5.3	Os gêneros da poesia como modos de expressão do conteúdo universal do espírito	85
5.3.1	<u>A poesia épica</u>	86
5.3.2	<u>A poesia lírica</u>	87
5.3.3	<u>A poesia dramática</u>	89
5.4	Conclusão da Parte I	90
6	APLICAÇÃO DA ESTÉTICA DE HEGEL À POESIA DE GONÇALVES DIAS	92
6.1	Contextualização histórica da poesia de Gonçalves Dias	92
6.1.1	<u>Biografia e legado crítico</u>	92
6.1.2	<u>Contextualização teórico-literária do romantismo de Gonçalves Dias</u>	97
6.2	A obra de Gonçalves Dias como expressão da poesia romântica dramática	101
6.2.1	<u>A epopeia romântica de Gonçalves Dias</u>	102
6.2.2	<u>O drama-épico I-Juca-Pirama</u>	103
6.2.3	<u>Os cantos indígenas: do guerreiro, do tamoio e do piaga</u>	109
6.3	Indianismo, lirismo e nacionalismo na poesia romântica de Gonçalves Dias ...	114
6.3.1	<u>Legado crítico acerca do indianismo de Gonçalves Dias</u>	114
6.3.2	<u>O lirismo da poesia dramática de Gonçalves Dias</u>	119
6.3.3	<u>O amor romântico na lírica-dramática de Gonçalves Dias</u>	120
6.3.4	<u>O naturalismo nacional popular na poesia romântica gonçalvina</u>	125
	CONCLUSÃO	128
	REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Ao propor, na presente tese, uma abordagem da poesia de Gonçalves Dias pela ótica da filosofia da arte hegeliana, uma questão de fundo merece tratamento adequado. Diz respeito à qualidade e credibilidade da compilação que Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) fez dos Cursos de estética de Hegel. Essa questão versa acerca da própria hermenêutica dos Cursos de estética, uma vez que se trata de uma obra que foi selecionada e publicada *post mortem* por um aluno e discípulo do filósofo alemão, o que sempre suscitou algumas dúvidas quanto ao equilíbrio das definições e reivindicações teóricas que são apresentadas. Acreditamos, neste caso, que devemos responder minimamente a essa objeção para aplainar o caminho até nosso objeto de exposição e estudos.

Em uma primeira aproximação, destacamos que as *Vorlesungen über die Ästhetik* foram ministradas por Hegel primeiramente em Heidelberg, entre os anos de 1817 e 1818, depois em Berlim, nos semestres de 1820/21, 1823, 1826, 1828/29. Os Cursos de estética que servem de base para nosso estudo são a tradução brasileira¹ referenciada nos manuscritos do curso de verão de 1823, organizados e publicados por Hotho pela primeira vez em três volumes em 1835, 1836 e 1837 e uma segunda edição em 1842, portanto, todos depois da morte do autor em 1831. Em seu prefácio à primeira edição alemã de 1835, Hotho justifica sua ordenação dos Cursos de Hegel da seguinte forma:

[...] no conjunto, acredito que o espaço de tempo entre 1823-1827 foi de modo geral, em termos de sucesso, o mais substancioso para Hegel, no que se refere à progressiva elaboração de suas preleções sobre filosofia natural, psicologia, estética, filosofia da religião e história mundial (HEGEL, 2001b, p. 29).

Por se tratar de uma obra que originalmente não foi destinada à publicação, lastreada apenas em notas e cadernos manuscritos do autor (muitos deles desaparecidos), anotações e interpretações dos alunos e discípulos, eventualmente os assuntos tratados na composição da edição, assim como as disposições dos assuntos apresentados, receberam maior ou menor relevância, levando alguns intérpretes a questionar a fidelidade da edição do Hotho. Essas críticas ganharam mais volume principalmente após o filósofo e teólogo Georg Lasson (1862-1932) publicar em 1931 uma nova edição alemã das Lições sobre a estética, baseada

¹ Os Cursos de Estética de Hegel (volumes I a IV), publicados pela EDUSP entre 1999 e 2004, foram traduzidos por Marco Aurélio Werle e Oliver Toller, com consultoria de Victor Knoll e se baseiam na edição das obras de Hegel *Werke [in 20 Bänden], Frankfurt amMain, Suhrkamp*, 1986, onde *As Vorlesungen über die Ästhetik* compõem os volumes 13, 14 e 15, reeditadas por Eva Moldenhausner e Karl Markus Michel com base na segunda edição de 1842, organizada por Henrich Gustav Hotho. A partir de agora a referência à tradução brasileira dos Cursos de Estética será abreviada por Estética, seguida do número do volume e página.

exclusivamente nos manuscritos dos alunos de Hegel, vindo à tona apenas um primeiro volume intitulado *Die Idee und das Ideal* (A Ideia e o ideal)². Outra variante é a edição organizada pelo filósofo Friedrich Bassange (1901-1970) intitulado *Ästhetik*³ e publicada em 1955.

A partir de 1958, com a instituição do *Hegel-Archiv*, foram descobertos e reunidos diversos manuscritos de cadernos de alunos, o que deu início aos trabalhos de pesquisa para a edição crítica das obras de Hegel. Algumas críticas mais contundentes colocam em dúvida a credibilidade do trabalho de Hotho⁴, em especial as de Annemarie Gethmenn-Siefert tendo, posteriormente, a defesa de Helmut Schneider, ambos colaboradores do Hegel-Archiv e com contato direto com as fontes que originaram as edições da estética de Hegel. Para a primeira pesquisadora, Hotho teria adulterado a obra hegeliana por motivos pessoal, político e estético. Segundo Werle (2005, p. 25-26):

[...] o motivo central da edição final de Hotho não ser confiável seria de ordem política. [...] Hotho e os “amigos do morto” teriam tido a intenção de transmitir à posteridade um Hegel sistemático, ou seja, apresentar um Hegel que trata de todo o saber e sempre de modo absoluto. Enfim, estariam empenhados em apresentar o sistema de pensamento hegeliano, e não seu pensamento vivo, como ato de elaboração e em desenvolvimento (*Entwicklung*). Na estética, esta política se definiria precisamente pela valorização de uma arte clássica e germânica, na direção de um classicismo e nacionalismo.

Já para o segundo pesquisador, em que pese o trabalho de Hotho ser problemático no que diz respeito aos métodos filológicos utilizados na época e a sobrecarga pessoal e interpretativa em uma ou outra questão, não se pode afirmar, principalmente contrastando com os cadernos dos outros alunos, que ele teria falsificado deliberadamente a obra de Hegel. Para Schneider, não se pode dispensar a edição de Hotho, e o ideal seria utilizá-la tanto “quanto os cadernos dos alunos, em conjunto, de modo que ambos se complementassem” (*apud* WERLE, 2005, p. 26).

Em seu artigo intitulado “O problema da legitimidade dos Cursos de estética de Hegel”, o doutorando Guilherme Ferreira resume bem este problema, mostrando, por exemplo, a discussão entre o editor das Obras de Hegel (*Gesammelte Werke*) Walter Jaeschke e Gethmenn-Siefert (FERREIRA, 2020). Segundo Jaeschke (2016, p. 385 *apud* FERREIRA, 2020, p. 271),

² G.F.W. Hegel. *Die Idee und das Ideal*. Nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. von G. Lasson. Leipzig 1931 (G.W.F. Hegel. *Sämtliche Werke*. Hrsg. Von G. Lasson. Bd. Xa). Esta edição de Lasson serviu de base para a tradução portuguesa: HEGEL, G. W. F. *Estética. A Idéia e o Ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1952.

³ G.F.W. Hegel. *Ästhetik*. Mit einemeinführenden Essay von Georg Lukács. Herausgegeben von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau Verlag, 1955. Há ainda uma edição espanhola bilíngue, com base na edição de Gethmann-Siefert das Lições de 1826. Ver Hegel (2006).

⁴ Sobre as interpretações críticas acerca da edição de Hotho ver: WERLE, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas: Fapesp, 2005. Conforme Ferreira (2020, p.265-284).

[...] apenas a publicação histórico-crítica de todos os anos de cursos, incluindo os cursos de 1828/29, substituirá a edição de Hotho e colocará fim ao agora necessário estudo ‘dual’ das transcrições e edições e permitirá um julgamento final sobre a edição de Hotho.

Essa publicação se completou em 2020 com o volume 28,3 das *Gesammelte Werke*, editado pelo próprio Jaeschke⁵.

A questão da autenticidade da interpretação da edição de Hotho, se questionável ou não, se aproveitável ou não, ainda está aberta à espera de um melhor juízo ou de aparecerem eventualmente outros documentos que esclareçam a questão definitivamente. Entretanto, mesmo nesta seara, há um limite intransponível, uma vez que os manuscritos de Hegel estão perdidos, impossibilitando, até o momento, uma edição crítica baseada nos originais do próprio autor.

Para o nosso presente estudo é relevante o argumento defendido por Werle (2005) segundo o qual a versão compilada por Hotho – ou mesmo por outros alunos de Hegel – deve ser sempre avaliada a partir da interpretação do conjunto das obras de Hegel. Trata-se de elucidar os Cursos de estética editados por Hotho com pressupostos que, em última instância, “[...] dependem, em maior ou menor grau, de uma leitura do pensamento de Hegel” (WERLE, 2005, p. 27). É justamente por isso que julgamos que a edição de Hotho não impede uma compreensão abrangente, dialógica e inteligível dos objetivos de sua filosofia da arte e nem de estabelecer uma coerência com o todo do sistema hegeliano.

Dadas as peculiaridades de como os Cursos de estética chegaram até nós e a exigência hermenêutica de pressupor uma leitura do pensamento de Hegel para interpretar seus conceitos, somos compelidos, para acessar o papel da arte particular da poesia na filosofia da arte hegeliana, a explicitar, previamente, a posição que a estética ocupa dentro do seu sistema filosófico a partir dos próprios Cursos de estética, cotejando com outras obras do autor. Acreditamos que assim será possível estabelecer um diálogo produtivo e uma visão holística tanto da estética quanto do sistema da filosofia de Hegel.

A tese, por conseguinte, tem duas grandes partes.

A primeira parte, mais teórica, expressa o momento mais conceitual de sua estética, a saber, o horizonte mais universal associado à “Ideia do belo e ao conceito da arte”, com suas determinações objetivas expressas na categoria do ideal. Nossa intenção nessa primeira parte

⁵ As *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* só foram publicados recentemente. O 1º volume (GW 28,1), contendo as versões dos semestres de 1820/21 e 1823, foi publicado em 2015, o 2º (GW 28,2), contendo a versão do semestre de 1826, foi publicado em 2018 e um 3º Volume (GW 28,3), com a versão do semestre de 1829, foi publicado em 2020. Cf. em <https://meiner.de/editionen-werkausgaben-ausserhalb-der-phil-bibl/g-w-f-hegel-gesammelte-werke.html>.

será mostrar que e como, para Hegel, a produção da obra de arte constitui a unidade entre o conceito e sua exposição na realidade, cujo conteúdo é eminentemente espiritual, isto é, cultural e coletivo, sendo, por conseguinte, nesse meio que encontraremos as determinações sob as quais se move e são engendradas as condições de manifestação da filosofia da bela arte. Ao designar a bela arte como objeto da especulação filosófica, o pensador alemão procura explicitar a Ideia do belo como unidade da totalidade do conceito com sua realidade ao longo da história.

Nessa primeira parte, apresentaremos o duplo sistema da filosofia da arte de Hegel: por um lado, “o sistema das formas de arte” (*Kunstformen*), que expressa o momento mais histórico de sua estética, enquanto manifestação fenomenológica dessa atividade cultural do espírito humano ao longo de sua história e, por outro, complementando essa apresentação sistemática, mostraremos também o momento de realização da arte por meio da autonomia das configurações das obras, isto é, na condição real do “sistema das artes particulares”. Como resultante dessa dialética, mostraremos como, segundo Hegel, se sucedem, ao longo das épocas, primeiro uma inadequação entre forma e conteúdo – caracterizada pela chamada forma de arte simbólica, com sua expressão paradigmática na arte da arquitetura; depois, apresentaremos o conceito hegeliano de forma de arte clássica, como o momento em que logra a cultura encontrar uma correspondência efetiva entre forma sensível e o conteúdo da ideia, cuja obra de arte paradigmática seria a escultura dos deuses gregos, com sua adequação da bela harmonia na figura humana divinizada, enquanto configuração em que o absoluto chega à intuição e sensação. Por fim mostraremos que é na chamada forma de arte romântica que Hegel reconhece o momento em que o intelecto cultural irá desenvolver, a partir das suas próprias determinações, o caráter da sensibilidade espiritual como sua principal conquista. Mostraremos ainda que e como a autonomia das condições subjetivas e sua característica reflexiva alcançadas após a desagregação da forma de arte clássica conduziram, segundo Hegel, o conteúdo da arte romântica a se manifestar fundamentalmente pela livre expressão da subjetividade infinita em si mesma, isto é, pelo “ânimo subjetivo”. O espírito subjetivo, por sua vez, deixou livre a exposição poética para configurar suas relações com o exterior a partir da própria fantasia artística. Será a partir da exposição do percurso dialético entre as formas gerais de arte e as artes particulares que configuraremos nossa interpretação acerca da obra poética de Gonçalves Dias.

Na segunda parte da tese, a partir da compreensão do instrumental dialético e histórico da filosofia da arte hegeliana, em especial da expressão da sua forma de arte romântica, abordaremos a poesia de Gonçalves Dias. Nosso objetivo nessa segunda parte é ressignificar conceitualmente a própria compreensão do romantismo no campo literário, estendendo sua interpretação ao âmbito filosófico e propriamente racional. Esse objetivo mostra-se

particularmente necessário, porque as classificações da arte da poesia são definidas por uma epistemologia própria da chamada “historiografia literária”. Esta, por sua vez, tem o mérito de relacionar as obras de arte com aspectos sociais e conjunturais, reinterpretando-as a partir da narrativa historiográfica, possibilitando reconhecer o contexto específico de obras e autores. Entretanto – e essa é a questão que nos interessa aqui –, estes estudos evidenciam fundamentalmente uma periodização na forma de modelos cronológicos, relacionando os estilos literários e poéticos às características e critérios próprios da ciência historiográfica, elencando elementos e estabelecendo características particulares que muitas vezes subordinam o todo das obras de arte a elementos exógenos à sua esfera.

Ao contrário dessas perspectivas epistemológicas, não realizaremos um debate metodológico no âmbito da “historiografia literária”, mas nos interessa, exclusivamente, a obra de arte na plenitude da sua experiência estética, isto é, interpretá-la conceitualmente a partir de si própria, autocompreendê-la em suas características imanentes, incluindo seus aspectos históricos e sociais. Em nossa perspectiva, o resultado do trabalho da arte tem elementos cognoscentes suficientes para sustentar suas próprias explicações a partir de si mesmo, não sendo necessário constranger a elaboração estética com premissas exteriores aos conteúdos próprios à sua esfera. Trata-se de uma abordagem da obra poética do escritor maranhense não apenas baseada na classificação disposta nos compêndios literários e da arte particular da poesia, mas de incorporá-la às determinações da crítica estética dialética.

A ideia central que anima nossas investigações foi elevar a interpretação de um dos maiores artistas da poesia brasileira ao âmbito compreensivo do conceito filosófico e, ao mesmo tempo, efetivar a teoria dialético-especulativa hegeliana numa obra de arte concreta, delimitada em um espaço não europeu e no tempo histórico contemporâneo ao do filósofo alemão. Somente no âmbito da estética como filosofia da arte foi possível trazer à tona os elementos conceituais e históricos que ainda nos possibilitam um diálogo com essa produção constituidora da nossa comunidade nacional. A ideia de que a poesia de Gonçalves Dias possui um conteúdo cognoscente próprio e não um simples transladar de movimentos e periodizações europeias ganhou nova chave interpretativa na relação com os Cursos de estética de Hegel.

Esperamos, com isso, oferecer nossa singela contribuição para o resgate tanto da obra poética de Gonçalves Dias, como das elaborações da filosofia da arte de Hegel, deixando, subjacente às nossas formulações o diálogo entre aspectos teóricos, artísticos, históricos, políticos e sociais com a rica subjetividade contemporânea, interação essa que muitos consideravam superada na tradição estética contemporânea.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO DEBATE FILOSÓFICO SOBRE O ABSOLUTO E A ARTE

1.1 Entre o Iluminismo de Kant e o Primeiro Romantismo de Jena

O pensamento europeu do século XVIII foi marcado de maneira indelével pela crença profunda no êxito da razão científica para iluminar e esclarecer as questões culturais, políticas e filosóficas associadas à ascensão das novas formas de sociabilidades advindas com o modo de vida urbano, cosmopolita e burguês. Como que constituindo o acabamento das duas principais tradições filosóficas modernas – o racionalismo e a escola empirista – o pensamento esclarecido fixou a ideia segundo a qual a filosofia dos “novos tempos” deveria ter dentro de si o vigor das novas ciências, a exatidão e a objetividade dos saberes particulares, configurando uma visão marcadamente mecanicista da natureza. O iluminismo herdou do racionalismo os elementos metodológicos adquiridos na álgebra e na geometria, utilizando-os como meio para superar o ceticismo, criticar a metafísica dogmática e oferecer uma base segura à razão. Do empirismo, por sua vez, buscou extrair o método experimental originário da física e da química, para eles o único meio eficaz de afastar a idealização e a fantasia dos filósofos contemplativos, os verdadeiros adversários do esclarecimento.

Em ambos os casos foram dadas as condições racionais para a completa autonomia das ciências particulares em relação à filosofia, cabendo a esta última adotar os novos métodos científicos, constituindo um discurso teórico sobre o conhecimento da natureza que diferencia em si mesmo sujeito e objeto. A partir dessa divisão original, característica fundamental da época moderna, todas as outras ciências passam a ser legitimadas como condição do próprio pensar. Temos, assim, as distinções entre teoria e prática, razão e sensibilidade, liberdade e necessidade, ser e conhecer. O desenvolvimento das ciências particulares – processo então em pleno progresso – representava o espírito do novo mundo racional, esclarecido e mecanicista que se descortinava. O conhecimento positivo deveria ser utilizado pelo “século das luzes” contra o velho edifício teórico e contemplativo do tomismo aristotélico e contra as astúcias do ceticismo. O quadro filosófico colocava o desafio de pensar qual o verdadeiro lugar da desprestigiada metafísica, pois que a ascensão da física e da matemática tornou-se, com muito mais rigor, a autêntica ciência mecânica do universo.

É justamente na passagem do século XVIII ao XIX, na Prússia, que Immanuel Kant (1724-1804) propõe que a tarefa do pensamento filosófico no que diz respeito à razão pura é estabelecer o que torna possível o próprio saber e, por conseguinte, dar conta da questão: “como

é possível a metafísica enquanto ciência?” (KANT, 2001, p. 77). Cabe à filosofia um novo papel, um novo lugar em face das ciências positivas. Esse lugar passa a ser caracterizado pelo abandono da pretensão de conhecer os objetos particulares em benefício de uma reflexão sistemática sobre as exigências intrínsecas a todo discurso racional. Kant faz recuar o interesse da filosofia ao exame dos pressupostos básicos de toda teoria. Devem-se procurar os modos pelos quais os objetos particulares advindos da experiência estão inscritos na dinâmica do próprio entendimento (*Verstand*). A partir da “Crítica da razão pura” de 1781 o problema do conhecimento é o problema de como julgamos, a partir da estrutura transcendental do sujeito, a própria razão, procurando estabelecer seus limites.

Como complemento do sistema transcendental, em 1785, Kant apresenta a “Fundamentação da Metafísica dos Costumes”, que trata da configuração, por intermédio da estrutura da subjetividade, de uma identidade entre razão e liberdade. Essa última é possível não no plano natural, mas na cultura, nos costumes, no mundo humano, em que todo ser racional pode compreender-se como verdadeiramente livre através da moralidade, que, por sua vez, possui na estrutura *a priori* a faculdade que possibilita a autolegislação. Sendo assim, o humano, como ser racional, é seu próprio legislador, tendo por isso a potencialidade da pertença ao reino dos fins, ao reino da moralidade, à comunidade dos seres racionais que são orientados por leis universais. Seria, portanto, nesse domínio da razão pura prática, que deve se estabelecer a relação entre moralidade e liberdade.

Ao definir uma rígida distinção entre os domínios teórico e prático, separando no interior do sujeito transcendental a faculdade de conhecer da faculdade de desejar, Kant elevou a outro nível de formulação as cisões oriundas da filosofia moderna. Ao designar duas legislações diferentes e até certo ponto opostas para o conhecimento e para a liberdade, aprofundou o isolar das atividades racionais da natureza. Por tudo isso, Kant representou de modo mais completo o espírito do iluminismo, estabelecendo as balizas filosóficas que irão guiar o debate filosófico alemão.

Em que pese à força dos ideais da *Aufklärung* na cultura alemã, paralelamente se desenvolveu, na transição do século XVIII ao XIX, algumas reações contra as suas pretensões universais de analiticidade e cientificidade. Ganha especial relevo a crítica da relação entre necessidade e liberdade, razão e sensibilidade, principalmente na abordagem logicista, transcendental e de ordem sistemática empreendida pelos iluministas ao saber filosófico.

Entre os movimentos mais representativos desse sentimento de oposição aos preceitos iluministas e classicistas estava o chamado primeiro romantismo (*Frühromantik*), que reuniu em torno dos editores da revista *Athenäum*, os irmãos Friedrich Schlegel (1772-1829) e August

Schlegel (1767-1845), juntamente com Caroline Schlegel (1763-1809)⁶, entre 1798 e 1803, na cidade de Jena, outros escritores, poetas e pensadores, como Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853), Schleiermacher (1768-1834). Embora não possa ser considerado exatamente um membro do *Frühromantik*, Friedrich Schelling (1775-1854) também participava do círculo como convidado.

Segundo o filósofo e crítico literário contemporâneo Isaiah Berlin (1909-1997), em seu clássico livro sobre “As raízes do romantismo”, o movimento em torno dos irmãos Schlegel pode ser caracterizado como a fase mais extrema desse conjunto de ideias e atitudes, se constituindo mesmo no que ele denomina de “romantismo desenfreado” (BERLIN, 2015, p. 145). Isso porque os românticos de Jena recusavam categoricamente as noções de ordem racional que estariam subjacentes à própria linguagem filosófica iluminista. Eles rejeitavam a racionalidade analítica do período por ser expressão de um modelo oriundo das ciências matemáticas e exatas. Ao invés da elocução em um discurso ordenado, sistemático e racional, preferiam se manifestar na forma de um conjunto de fragmentos, afastando-se da lógica do argumento predicativo e proposicional e se aproximando dos aforismos, mais adequados a uma expressão simbólica do conhecimento. Ao contrário do intercâmbio com as ciências particulares, adotaram o diálogo com as artes como principal modo de conexão com a totalidade. O horizonte de interpretação do círculo romântico se constituiu em torno da confecção de formas intuitivas e intelectuais para propor uma nova abordagem do pensar filosófico para além do escopo da *Aufklärung*.

Embora o primeiro romantismo não se configurasse em uma corrente filosófica propriamente delimitada e com teses unívocas, o movimento de Jena marcou época com suas condutas morais, políticas, mas, sobretudo, estéticas. Em comum entre eles se destacam as críticas à unidade entre razão e liberdade como única forma de expressão do incondicionado, tal qual propusera Kant, sugerindo, em contrapartida, o resgate de formas sensíveis e simbólicas, poéticas e míticas para expressão do incondicionado no pensamento filosófico, fragmentando a compreensão sistemática e objetivista da filosofia da Ilustração. Essas tendências antissistemática, antirracionalista e subjetivista podem ser verificadas nas indicações de Pinkard (2002, p. 148) sobre as ideias do Primeiro Romantismo:

⁶A escritora e tradutora Caroline Schlegel-Schelling foi uma das fundadoras e organizadoras do grupo dos românticos de Jena na época em que trabalhava e morava com August Wilhelm Schlegel. A dissolução do grupo, a partir de 1801, coincidiu com o suicídio de Novalis, com o encerramento da publicação da *Athenaeum* e com o fim do casamento de Caroline com Schlegel, oficializado em divórcio em 1803, ano em que se casa com Schelling e muda-se de Jena.

(...) no obstante, los románticos de Jena solían tener cuatro ideales relacionados entre sí. *El primero*, la tendencia a creer en la unidad del conocimiento, no al modo de la Ilustración – como un árbol estructurado en una diversidad de ramas – sino como un conjunto de fragmentos que se desarrollan autónomamente a partir de una totalidad inicial, y que no sería por tanto un asunto de "lógica", sino solo de experiencia e imaginación. *El segundo*, la defensa a ultranza del ideal de una "interioridad subjetiva", *Innerlichkeit*, la tesis de la irreductibilidad y primacía de la experiencia subjetiva, que corría en paralelo con una concepción "realista" del mundo que se negaba a admitir que el "Ser" mismo pudiese ser aprehendido exhaustivamente en tal experiencia subjetiva. [...] *El tercer ideal* era la reacción de la mayoría de ellos contra el desencanto de la Ilustración hacia la naturaleza, apelando a una especie de adoración de esta, pero cuidándose mucho de que esta adoración no tuviera absolutamente la menor similitud con nada parecido a la religión tradicional u ortodoxa. [...] *El cuarto ideal* – que está ya implícito en sus otras concepciones – consistía en la defensa a toda costa de la tesis, fichteana según ellos, de la primacía de la imaginación sobre el "mero" intelecto (Grifo nosso).

Friedrich Schlegel, um dos maiores nomes do grupo do *Frühromantik* e “[...] que escreveu com mais autoridade sobre esse movimento” (BERLIN, 2015, p. 145), defendia que o fundamento da experiência do infinito poderia ser encontrado na arte, uma vez que esta forneceria a expressão simbólica e, por conseguinte, indireta, do ilimitado⁷. O conhecimento proporcionado pela imagem poética tinha a capacidade de sobrepujar a totalidade racional do conceito pelo fato da sua experiência arquetípica ser a única possível de capturar intuitivamente o insondável, mesmo que parcialmente, sendo por isso mais adequada para a expressão do conteúdo de um novo pensar filosófico. Por essa perspectiva, o infinito e o indeterminado seriam inexprimíveis pela racionalidade analítica, pois escapavam necessariamente do discurso conceitual.

A função filosófica da arte era direcionar nossa atenção para essa capacidade relativa do sujeito de alargar os horizontes pela interpretação do simbólico e alegórico, estabelecendo um contato intuitivo e imediato, mas não plenamente compreensível, com o absoluto.

O programa do jovem Friedrich Schlegel se caracteriza por uma grande radicalização da luta romântica contra a razão analítica. A razão pensante deve, segundo ele, ser simplesmente superada, a fim de dar lugar à fantasia. Friedrich Schlegel, em seu *Conversa sobre a poesia*, usa termos como “caos originário” e “bela confusão” para expressar o que considera a base da verdadeira poesia (GONÇALVES, 2001, p. 85).

Essa rejeição às formulações tradicionais do discurso conceitual e o novo status que a arte deveria cumprir para a fundamentação do pensamento em sua relação com o absoluto, levou a estética do primeiro romantismo a ser caracterizada, entre outras, pela noção da “ironia”. Ela seria a distância subjetiva que deve haver entre o artista e sua própria obra, caracterizada pela rejeição consciente de que seus trabalhos sejam completamente absorvidos

⁷ Para Schlegel (*apud* GONÇALVES, 2013b, p. 444), “[...] aquilo que pode ser resumido em um conceito deixa-se talvez apresentar por meio de uma imagem; assim então a necessidade do conhecimento conduz à apresentação, a filosofia conduz à poesia”.

em um arranjo externo. A obra de arte não deve dizer tudo em sua exposição, mas guardar o mistério. Essa distinção era estabelecida como sendo a diferenciação entre o clássico e o romântico.

Schlegel proponía por ello reemplazar la vieja distinción entre arte clásico y arte moderno por la distinción para él más fundamental entre arte clásico y arte romántico: el arte romántico tenía que estar caracterizado por la distancia irónica entre el artista y su propia obra, por su rechazo a permitir que él y sus obras fueran completamente absorbidos en una ordenación externa ("clásica"). Que esta nueva distinción no era solo la antigua expresada con otras palabras era manifiesto por la inclusión de Shakespeare entre los artistas paradigmáticos "románticos", como un artista que nunca quedó "absorbido" completamente en sus obras. El artista romántico no podría permitir que su imaginación creativa se dejara ordenar por reglas (como las de la tragedia clásica, por ejemplo) que él mismo no hubiese dictado. En tanto que guiado por la imaginación, el artista no está sujeto a reglas que él no se ha impuesto, y la distancia irónica incluso de esas reglas significa que el artista no podría nunca estar completamente absorbido o totalmente revelado en sus obras (PINKARD, 2002, p. 146-147).

Mais tarde, em análise crítica ao postulado da ironia, Hegel dirá que essa categoria encontra seu fundamento numa interpretação peculiar que Friedrich Schlegel tinha da filosofia do “eu abstrato e formal” de Fichte. Para essa alegação romântica, segundo Hegel (2001b, p. 81), “nada é considerado ‘em si’ e ‘para si’ e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu”. Desse modo, o mergulho na pura subjetividade tenta submeter tudo o que existe ao próprio eu, transformando as determinações objetivas das esferas da eticidade, do direito e do conceito em mero aparecer por meio do subjetivo abstrato, convertendo o mundo e a vida ao “eu do artista” que passa a constituir ou desfazer a totalidade das coisas a partir de si mesmo.

É claro que tal indivíduo, que assim vive como artista, mantém relações com outras pessoas, vive com amigos e com as pessoas que gosta, mas como gênio, tal relação com sua efetividade determinada, com suas ações particulares, assim como com o em si e para si universal é para ele ao mesmo tempo algo nulo e ele se relaciona ironicamente com tudo isso (HEGEL, 2001b, p. 83).

Também compõe a conjuntura do pensamento da época as formulações de Schelling acerca da relação de unidade entre espírito e natureza através da obra de arte. Desenvolvendo as ideias expostas em seu “Sistema de filosofia transcendental” de 1800 – em que apresenta a obra de arte como unificação do mundo da natureza e do espírito, do objeto e do sujeito, dotada de uma finalidade que executa a totalidade das partes em si mesma –, Schelling publica em 1801 a “Exposição do meu sistema filosófico” (*Darstellung des Systems meiner Philosophie*) que é “[...] reconhecido como a primeira obra do seu chamado sistema da filosofia da identidade” (GONÇALVES, 2014, p. 559).

Na sua *Identitätsphilosophie*, Schelling apresenta o desenvolvimento teórico das contradições, oposições e paralelismos que havia deixado de resolver no “Sistema transcendental” de 1800, que passam a ser determinadas a partir do conceito de absoluto, compreendido como a unidade indiferenciada entre a natureza e o conhecimento. O absoluto condiciona todas as diferenças ao desdobrar-se como múltiplas potencialidades, mantendo-se em sua plena unidade e identidade. Em oposição à visão mecanicista e quantitativa da moderna ciência da natureza, Schelling propugnava uma unidade da natureza e do espírito de modo imediato. O conhecer do absoluto se daria através da intuição intelectual (*intellektuelle Anschauung*), entretanto, ela não teria caráter teórico e nem prático, mas seria fruto da inteligência estética que cria o mundo.

A melhor via de acesso ao absoluto, entretanto, não seria constituída pela intuição intelectual dos filósofos, mas pela criação artística [...]. Para ele (Schelling), nas obras artísticas ficam anuladas todas as oposições e exprime-se, da maneira mais pura e completa, a identidade dos contrários no seio do absoluto (TORRES FILHO, 1991, p. 11).

1.2 Objeções hegelianas à tese do conhecimento imediato e simbólico do absoluto

As elaborações acerca da apreensão do absoluto vão se constituir na principal diferença entre as concepções filosóficas de Schelling e Hegel, levando-os a romperem definitivamente em 1807 quando da publicação da crítica hegeliana contra o conceito schellinguiano de absoluto em sua “Fenomenologia do espírito” (*Phänomenologie des Geistes*). A rejeição por parte de Hegel das teses do seu antigo amigo tem como sustentação sua própria elaboração segundo a qual a diferença entre a afirmação e a negação de uma unidade ou uma identidade imediata entre objetivo e subjetivo não pode ocorrer de modo imediato, como se fosse possível uma apreensão direta do absoluto, tal como na forma de uma verdade revelada. Usando as palavras de Gonçalves (2002, p. 4) “[...] em outras palavras, o que está em jogo aqui é a discussão em torno da possibilidade de se apreender o absoluto de modo imediato, através de uma apreensão sensível, de uma intuição empírica, ou mesmo intelectual”.

Neste sentido, o sistema hegeliano não se opõe às formulações schellinguianas no que se refere à possibilidade e mesmo à necessidade da unidade entre sujeito e objeto, mas se contrapõe à lógica desta unificação, uma vez que para Hegel o absoluto se dará como meta ou resultado da própria filosofia e nunca como ponto de partida. Em que pese a inegável influência do jovem Schelling sobre as elaborações iniciais do sistema hegeliano⁸, o absoluto, para este

⁸ Sobre o influxo das elaborações do jovem Schelling sobre o jovem Hegel (GONÇALVES, 2014).

último, não pode ser apreendido em seu processo de modo imediato, intuitivo, revelado ou mesmo através de uma manifestação empírica. Essas limitações na dimensão filosófica das teses do jovem Schelling constituíam, na interpretação hegeliana, parte da atmosfera propugnada pelo movimento da *Frühromantik*.

A crítica de Hegel à concepção schellinguiana de natureza, se estende, contudo, a toda uma forma de pensar romântica, que se inaugura no fim do século XVIII e início do século XIX, e que representa para Hegel uma espécie de ameaça ao estatuto racional conquistado a partir do movimento do iluminismo, como por exemplo, o retorno de categorias filosóficas pré-reflexivas, como o conceito de revelação ou a ideia mesma de intuição (GONÇALVES, 2002, p. 3).

Hegel rejeitava tanto as formulações filosóficas a respeito de uma apreensão direta e imediata do absoluto, quanto o horizonte simbólico em que se movia a estética do movimento da *Frühromantik*. Ao contrário dessas proposições, defendia a possibilidade de uma apreensão e realização de um saber do absoluto como expressão da necessidade de autonomia do pensamento racional e conceitual. A compreensão do absoluto como unidade de contrários só poderia encontrar sua plena exposição na forma lógica e especulativa do conceito. Ao publicar em 1801 sua primeira obra acadêmica como professor da Universidade de Jena “Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling”⁹, o jovem Hegel já explicitava algumas bases da sua própria interpretação da relação entre finito e infinito.

Morujão (HEGEL, 2003, p. 9) destaca que, naquela época,

[...] nada, nas preocupações filosóficas, teológicas e políticas do jovem Hegel o parece aproximar desta primeira geração romântica, mantendo-se muito mais próximo do espírito do iluminismo, na senda crítica e reformadora, por exemplo, de um Lessing¹⁰.

Embora também criticasse a racionalidade abstrata da *Aufklärung*, essa se dava por outros motivos e em outros termos, recusando categoricamente o antissystematismo e o antirracionalismo dos românticos.

Embora diferente dos filósofos do romantismo, que buscavam a superação do Iluminismo em uma radical e conscientemente completa ruptura com este, o programa de Hegel consiste em uma superação por meio do acabamento. Por conseguinte, o otimismo da razão não é rejeitado por Hegel, mas sim aumentado. Hegel entende este clímax, que é, ao mesmo tempo, uma crítica, como um processo direcionado à autodeterminação racional (ASMUTH, 2016, p. 2).

Do ponto de vista filosófico, Hegel criticava o subjetivismo abstrato do primeiro romantismo, mas também buscava superar as formulações dicotômicas da *Aufklärung* por

⁹ Livro “Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling”, a partir de agora *Differenzschrift*.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) filósofo, poeta, dramaturgo e crítico de arte. É considerado um dos maiores representantes do Iluminismo na Alemanha.

dentro, ou seja, embora rejeitasse a racionalidade analítica e formal do iluminismo, suas críticas se davam nos parâmetros de desenvolvimento do próprio processo conceitual da filosofia.

O cerne da formulação hegeliana em 1801 era a recusa de estruturar o discurso racional através do estabelecimento de um princípio fundamental (*Grundsatz*) – como o *cogito* cartesiano, a “apercepção transcendental” em Kant, ou o “Eu = Eu” em Fichte (1980) – que estabeleça por si só uma identidade formal entre o finito e o infinito. Por esse modo de reflexão, o pensamento só pode apresentar as exigências do absoluto como proposições analíticas, transferindo o infinito para a cadeia das finitudes da consciência, não conseguindo, por isso, se constituir em identidade e verdadeira infinitude. Como sustentação dos sistemas filosóficos racionalistas, o entendimento e sua reflexão apenas conseguem expor o infinito como variações dos seus limites, como momentos infindáveis das particularidades finitas, como um absoluto de limitações. Ao fixar o pensamento filosófico num princípio fundamental (*Grundsatz*) finito e abstrato, opõe-se plenamente ao infinito abstrato e essa contradição nos coloca diante da cisão entre dois finitos. O que se trata, na visão hegeliana, é de superar o “mau infinito” e estabelecer o “bom infinito”¹¹.

Uma verdadeira manifestação do pensar absoluto implicaria que as proposições devam transitar do pensar para o não-pensar, da identidade para a não-identidade, da não-contradição para a contradição, do abstrato para o concreto, do finito para o infinito. Isto quer dizer que a reivindicação que o formalismo analítico do entendimento faz sobre a identidade das proposições só pode ser plenamente satisfeita se se elevar ao patamar da razão especulativa e se tornar “a identidade da identidade e da sua diferença”¹². Ora, o que a proposição da identidade tem por essência é um “ser que é e não é o ser da identidade”. Ao se elevar à racionalidade, ao invés de ter fora de si sua dissemelhança, a identidade acolhe em si mesma, como um momento, sua diferença. É o que podemos chamar de “bipartição do *uno*” ou a “distinção dos idênticos”.

Hegel distinguiu a razão do simples entendimento; pois a exigência de identidade que o entendimento quer satisfazer, só pode realizar-se plenamente se a identidade, em vez de ter fora dela a diferença e ser diferente desta, (o que faz da diferença a verdade da identidade, usurpando seus direitos), acolhe em si mesma, como um momento, a

¹¹ Trata-se, aqui, do contraste entre a distinção hegeliana entre o infinito analítico e matemático, entendido apenas como um somatório de finitos, acréscimo de particularidades e extensão de unidades, como um infinito quantitativo – o “mau infinito” –, e o infinito como processo infindável, como infinito qualitativo, isto é, como absoluto – o “bom infinito” (SOUZA, 2005, p. 155-174).

¹² Essa é a primeira formulação da tese “da identidade da identidade e da diferença”: “A = A contém a diferença de A como sujeito e de A como objeto e, ao mesmo tempo, a identidade, tal como A = B contém a identidade de A e de B, com a diferença entre ambos” (HEGEL, 2003, p. 51-52). Na “Doutrina do Ser” da “Ciência da Lógica” de 1812 aparece da seguinte forma: “A análise do início daria, assim, o conceito da unidade do ser e do não ser – ou seja, em forma mais refletida, da unidade do ser diferente e do ser não diferente – ou da identidade da identidade e da não identidade” (HEGEL, 2016, p. 76).

diferença; e se torna a unidade de si e da diferença, a ‘ligação da ligação e da não-ligação’. Assim a razão é a vida do pensamento (HEGEL, 1995, p. 390).

Ao realizar a transição de um princípio fundamental (*Grundsatz*) baseado na identidade formal e analítica para um processo dialético, o pensar deixa de ser uma simples reflexão do entendimento subjetivo e suas considerações e categorias passam a existir plenas de conteúdo e objetividade. A racionalidade especulativa deve ter a força para configurar a superação definitiva entre a “forma”, estabelecida pelas categorias do sujeito, e o seu “conteúdo”, caracterizado por sua matéria ou objeto dado na sensibilidade. A defesa da racionalidade e da sistematicidade do pensamento filosófico é essencialmente diferente do criticismo kantiano e da *Frühromantik*, uma vez que o percurso do pensamento não se dá a partir de um sujeito epistêmico e subjetivo que sabe ou se autoconhece. Hegel se opõe, portanto, às condições cognoscentes estabelecidas por uma estrutura subjetiva aos moldes de um sujeito transcendental.

Mais tarde, em 1812, Hegel explicita na “Ciência da lógica” os elementos cognoscentes e ontológicos que sustentam as formas lógicas como expressões das relações, movimentos e transformações objetivas do pensamento. A ideia absoluta é interpretada não como substância em si, mas como método e autoexplicação do movimento interno do próprio conteúdo.

Nela, não se trata de um pensar sobre algo, que estaria por si mesmo, no fundamento, fora do pensar, nem de formas que deveriam fornecer meras características da verdade; mas as formas necessárias e as próprias determinações do pensar são o conteúdo e a própria verdade suprema (HEGEL, 2011a, p. 53).

E, mais adiante, explicita o procedimento das relações lógicas:

[...] na medida em que o que resulta, a negação, é negação *determinada*, ela possui um *conteúdo*. Ela é um novo conceito, mas conceito mais elevado, mais rico que o precedente; pois ela se tornou mais rica devido a essa negação ou (a esse) contraposto; então, ela o contém, mas também mais do que ele, e é a unidade dele e do seu contraposto. – Nesse caminho, tem de se formar em geral o sistema dos conceitos e se realizar plenamente em um percurso irresistível, puro, que não traz nada de fora para dentro. [...] A dialética que ele tem nele mesmo que o move progressivamente. [...] Aquilo pelo qual o conceito mesmo se conduz adiante é o que anteriormente foi indicado como o *negativo*, que ele tem em si mesmo; é isso que constitui o verdadeiramente dialético (HEGEL, 2011a, p. 57-58, grifo do autor).

O absoluto de Hegel é completamente distinto da identidade de Aristóteles, da substância de Espinosa e do Eu fichteano, pois o saber de si do absoluto é um saber concreto, que contém na “imediatez” do ser a “mediação” da diferença e do movimento de si mesmo, sendo, por conseguinte, a realização da Ideia absoluta como “[...] a forma pura do conceito, que intui seu conteúdo como a si mesmo” (HEGEL, 1995, §237). Desse modo, o pensador dialético nos lembra que a filosofia exige o árduo percurso e o laborioso exercício do pensamento puro

e conceitual, não se contentando com a natureza própria das intuições artísticas ou das representações religiosas.

As formulações hegelianas não agradavam aos primeiros românticos como bem nos atesta Pinkard (2002, p. 165): “(...) *Friedrich Schlegel decía en una carta enviada desde París en 1804 a su hermano August Schlegel que ‘aún más nauseabundos para mí son los hegelitas (Hegeleien); solo con gran dificultad puedo ponerme a leer lo que procede de esa gente’*”. Esse sentimento era recíproco, uma vez que Hegel também mantinha “[...] com o núcleo dos primeiros românticos um distanciamento e mesmo uma antipatia tanto teóricos quanto pessoal” (GONÇALVES, 2010, p. 97).

Na medida em que o primeiro círculo romântico se desfez e novas interpretações do idealismo subjetivo tomam seu lugar, a polêmica em torno da relação entre filosofia e poesia, bem como a controvérsia acerca dos pressupostos simbólicos, alegóricos e mitológicos da arte, passam a ganhar espaço nas interpretações estéticas¹³.

A filosofia de Hegel continuará servindo de contraponto para a discussão em torno das principais ideias do romantismo, assim como o fortalecimento destas ideias envolve também um crescente anti-hegelianismo que adentra na segunda metade do século XIX, onde surgem novas formas do idealismo e do romantismo, permeadas de um discurso anti-sistemático, anti-racional e até mesmo antifilosófico. (GONÇALVES, 2002, p. 2)

Embora a questão da arte apareça pontuada em várias obras do sistema hegeliano, como na “Fenomenologia” e na “Enciclopédia”, tudo indica que foi somente em suas *Vorlesungen über die Ästhetik* ministradas nos semestres entre 1820 e 1829 que tratou de maneira pormenorizada muitas das questões que mais tarde seriam compiladas e publicadas por Hotho nos Cursos de estética.

¹³ “O principal trabalho que reúne de forma excepcionalmente sistemática estes e outros grandes temas polêmicos do período em torno da virada dos séculos XVIII e XIX é a obra editada pelo Prof. Walter Jaeschke intitulada *Philosophisch-literarische Streitsachen*. O último volume desta obra trata da polêmica em torno do romantismo propriamente dito, a partir da década de 20, que se aprofunda principalmente após a morte de Hegel, em 1831. Entretanto, sua voz ainda pode ser ouvida nesta discussão, que se estende até o meio da década de 50, principalmente através do velho Schelling, que se tornou um dos principais opositores de Hegel, e de alguns de seus discípulos, os ditos Hegelianos” (GONÇALVES, 2002, p. 2).

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ESTÉTICA NO SISTEMA FILOSÓFICO DE HEGEL

2.1 O belo artístico como objeto da especulação filosófica

Hegel aborda o fenômeno da arte dentro e por meio do seu sistema filosófico. Logo na introdução dos Cursos de estética é estabelecido que o estudo trate da “filosofia da bela arte”, “[...] cujo objeto é o amplo reino do belo; de modo mais preciso, seu âmbito é a arte, na verdade, a bela arte” (HEGEL, 2001b, p. 27). Ao designar a bela arte como objeto da especulação filosófica, Hegel explicita que a produção do seu assunto, em um primeiro momento, constitui a unidade entre o conceito e sua exposição na realidade, cujo conteúdo é eminentemente espiritual, uma vez que “[...] somente o espírito é verdadeiro, pois que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada” (HEGEL, 2001b, p.28). No âmbito espiritual, portanto, estão as determinações sob as quais se movem e são engendradas as condições de manifestação do belo artístico.

Por essa característica que lhe é própria, o belo artístico, como objeto da filosofia, compartilha um mesmo horizonte de verdade em que também se situam a representação (*Vorstellung*) do divino e o conceito (*Begriff*) filosófico. O primeiro é expresso pela “consciência que representa” (HEGEL, estética I, p.116) e o segundo é “[...] o livre pensamento do espírito absoluto” (*Idem*). As esferas intrínsecas ao sistema da filosofia hegeliana, embora particulares em suas formas de expressões do absoluto, são ao mesmo tempo partícipes do conteúdo sistemático, como cultura universal, deixando transparecer certa equivalência racional entre os três segmentos, uma vez que todos se apresentam como “filosofia”, seja da arte, da religião ou a própria história da filosofia. Aqui reside a abertura para uma unidade conceitual entre as formas de expressão do conteúdo absoluto. Em vista disso, a consideração da bela arte como afeita à interpelação racional, posicionada como esfera própria dentro do sistema da filosofia hegeliana, é o que torna possível seu tratamento em um modo “autenticamente científico”, isto é, sistemático, objetivo e histórico.

É significativo ressaltar os movimentos particulares que essas esferas executam no interior da totalidade sistêmica, pois que cada uma se apresenta como unidade própria e dinâmica tanto da ideia quanto da realidade, implicando, por sua vez, que, além dos seus conteúdos universais, há, concomitantes, suas expressões fenomênicas correspondentes. Isso quer dizer que pela própria determinação metodológica do sistema, tanto as manifestações sensíveis da intuição (*Anschauung*) da arte e do belo, quanto a representação (*Vorstellung*) do

divino nas religiões e também o percurso do conceito (*Begriff*) nos sistemas filosóficos ao longo do tempo, existem historicamente e podem ser compreendidos e interpretados conceitual e logicamente. Hegel argumenta que a tarefa de demonstrar o conceito do belo em sua determinidade filosófica exige expor a própria filosofia como um todo, isto é, como sistema:

[...] pois somente a filosofia em seu conjunto é o conhecimento do universo como uma totalidade orgânica em si mesma, que se desenvolve a partir de seu próprio conceito e, em sua necessidade de se relacionar consigo mesma como um todo que retorna a si, se une a si como um mundo da verdade. No coroamento desta necessidade científica cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado, mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos. Trata-se tanto de um retroceder, do qual cada parte singular se origina, como de um progredir, para onde ela própria se dirige e isso na medida em que de novo gera fecundamente outra coisa a partir de si e a faz surgir para o conhecimento científico. (HEGEL, 2001b, p. 47).

Com efeito, o estudo da bela arte está inserido e deve ser interpretado como constitutivo da própria compreensão filosófica hegeliana, que se apresenta, por sua vez, como um sistema dinâmico, onde as esferas singulares – as instâncias filosóficas – se relacionam consigo mesmo e com as outras, em um movimento em que o “retroceder” a si implica ao mesmo tempo um “progredir” a outra, conectando determinado nível no seguinte, num processo dialético, contraditório e de acentuada tensão. Em conformidade com essa exigência científica importa compreender não uma classificação analítica dos saberes, estanque em suas definições, mas a interação essencial e interior e a necessidade recíproca entre elas. Esse caráter sistemático e dinâmico da filosofia hegeliana se mostrará em todos os aspectos da sua exposição da filosofia da arte. Só assim podemos compreender em toda sua profundidade conceitual a seguinte passagem de Hegel na introdução dos cursos de estética onde diz:

[...] ao atribuímos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo, 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 (HEGEL, 2001b, p. 34).

Essa elaboração hegeliana é muitas vezes utilizada para justificar uma suposta tese acerca do fim da arte ou da impossibilidade da arte de ser expressa pela filosofia. Nesse sentido, há de se ressaltar – em que pese o pertencimento e a participação das diferentes esferas particulares no sistema absoluto do espírito – que esses domínios específicos não se homogeneízam como um dissolver das singularidades no todo, como que absorvidos e mergulhados no mar da totalidade, mas, ao contrário, se diferenciam justamente quanto às formas de exposição desse conteúdo absoluto na manifestação dos seus objetos.

Sucedee nessa formulação que a filosofia da arte, como esfera particular do *sistema*, participa do conteúdo verdadeiro e, ao seu modo peculiar, é protagonista do absoluto, interagindo e se expressando na categoria da intuição (*Anschauung*), que é um modo de saber imediato do espírito, exposto na forma e figura “do próprio sensível e objetivo” e no qual “o absoluto chega à intuição e sensação” (HEGEL, 2001b, p.116). Importa destacar que o aspecto intuitivo da arte não se configura, por um lado, em um conhecimento direto e imediato da totalidade absoluta e nem, por outro lado, caracteriza qualquer limite intransponível na apreensão desse mesmo absoluto. A razão para essa divisão e distinções dentro do sistema não é exógena, mas endógena, isto é, reside na própria atividade conceitual do espírito absoluto.

Segundo a filosofia sistemática hegeliana, a obra de arte, por sua própria natureza, só pode acomodar determinado modo de ser da atividade infinita do absoluto uma vez que o seu modo de manifestação é a finitude fenomênica. Exatamente por isso, a intuição (*Anschauung*) da arte não pode fornecer um modo de apreensão imediata e completa do infinito, mas isso não quer dizer que o absoluto não esteja presente em sua forma intuitiva, pois se trata de uma atividade mediatizada que já ocorre nos domínios das manifestações da totalidade substancial da cultura e do espírito¹⁴, em um domínio que já incorporou em suas relações filosóficas a expressão teórica da inteligência e os estágios anteriores da imediatez dos sentimentos da *alma* e as distinções entre sujeito e objeto provenientes da “consciência” (HEGEL, 2011b).

Para Hegel, interessa apresentar a unidade concreta da intuição da bela obra de arte como conclusão das mediações entre a subjetividade e a objetividade, o conceito e sua realidade, o finito e o infinito, que constituem a lógica do pensar filosófico, que é o próprio movimento dialético e especulativo do sistema. Uma das questões-chave para compreender como a aparição sensível da bela arte conjuga no modo da intuição (*Anschauung*) um “saber imediato do espírito” (HEGEL, 2011b) e ao mesmo tempo uma “mediação do absoluto”¹⁵, diz respeito à própria abrangência do que Hegel considera ser a essência da filosofia, a saber, o processo de reconciliação entre sujeito e objeto na “proposição especulativa”.

Diferente da clássica separação entre analítica e dialética proposta na “lógica transcendental da Crítica da razão pura” de Kant, em que o juízo imprime nos predicados das proposições apenas os requisitos das suas próprias relações finitas – permanecendo recôndito

¹⁴ Para Hegel: “O espírito, como espírito verdadeiro, é em si e para si; desse modo não é um ser abstrato que se situa além da objetividade, e sim é a recordação [*Erinnerung*] da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito finito: a finitude que se apreende [*sich ergreifend*] em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta” (HEGEL, 2001b, p. 115-116).

¹⁵ Introdução da Estética I.

na estrutura *a priori* do entendimento e aquém das coisas mesmas –, a “Ciência da Lógica”¹⁶ hegeliana dissolve pela negatividade dialética as oposições e separações, buscando a suspensão (*Aufhebung*) dos limites e cisões impostas pela reflexão. Para Hegel (2016, p. 50):

[...] aquilo que se costuma compreender como lógica é considerado inteiramente sem levar em conta o significado metafísico [...] Pelo contrário, a falta de conteúdo das formas lógicas está antes apenas no modo como elas são consideradas e tratadas. Na medida em que elas se separam como determinações firmes e não são mantidas juntas em unidade orgânica, elas são formas mortas e o espírito não habita nelas, espírito o qual é sua unidade concreta que vive.

No modo analítico do entendimento, a cópula “é”, responsável pelo vínculo entre sujeito e predicado, perde a função de proporcionar uma unidade plena para o pensar, pois ao predicar, o sujeito não pensa algo diverso, mas apenas satisfaz a identidade formal de si mesmo no predicado. A forma da proposição que considera o predicado como um acidente do sujeito está associada a uma teoria substancialista que formula a partir de individuais, marcando lugares diferenciados, fixos, unidirecionais e isentos de relação, por isso seria incapaz de expressar efetivamente a universalidade do Conceito. Ao contrário disso, a demonstração filosófica, cuja forma lógica não pode ser o mesmo da geometria e o da matemática, exige do pensamento conceitual o engendrar dos seus próprios meios para expressar as verdades substanciais tanto do sujeito quanto das coisas. A condição de mediação da proposição especulativa é a possibilidade da fusão de um extremo no outro e, assim, do próprio conceito enquanto totalidade desta relação.

Desse modo, a proposição especulativa implica um predicado que se mostra como sujeito do pensamento e um sujeito do pensamento que descobre no predicado o solo firme dos objetos. Hegel critica e rompe com a forma tradicional da proposição, justamente porque a determinação predicativa não convém ao sujeito acidentalmente, como se a substância fosse característica exclusiva do sujeito. O sujeito não é mais concebido como substância, mas a substância enquanto relação e movimento se dissolve tanto no sujeito quanto no predicado. Isso significa que a superação da dicotomia sujeito-predicado reside na elevação do espírito ao modo da especulação, isto é, diz respeito a um raciocínio lógico que revogue as oposições entre subjetividade e objetividade e eleve o pensar a um novo modo propriamente filosófico. É necessário, portanto, no âmbito do espírito, não só adequar o predicado às determinações do sujeito, mas também, de modo inverso, corresponder o sujeito ao predicado. Para Werle (2005, p. 64-65):

[...] esta é a peculiaridade da exposição especulativa: a exposição do movimento dialético sempre só pode se anunciar por intermédio da estrutura comum do

¹⁶ Hegel (2016) partir de agora: CL.

enunciado, isto é, sempre implica o meio da representação, intuição e pensamento. [...] pode-se dizer, pois, que para uma filosofia da contradição, como a de Hegel, não pode haver a exposição total realizada enquanto substancialização. Esta é uma marca do espírito absoluto, e também do setor específico da arte.

Ao propor uma inferência distinta da lógica clássica, em que a forma das categorias é separada do seu conteúdo e a validade dos termos é diferente da verdade dos conceitos, a consideração hegeliana busca estabelecer uma unidade concreta e dinâmica entre forma e conteúdo, o fenômeno e o conceito, concebendo uma estrutura intelectual cuja atividade se sustenta na conexão entre os contrários, a saber, na própria racionalidade dialética-especulativa. Nesse movimento do espírito, a razão age por sobre as determinações do entendimento dissolvendo suas cisões e contrariando seus juízos analíticos, possibilitando um evoluir e relacionar do finito ao infinito e do condicionado ao incondicionado, perscrutando a verdadeira substância das coisas mesmas¹⁷.

Através da compreensão desse processo teórico de superação do entendimento pela razão é que a lógica pode deixar de ser apenas uma expressão formal e subjetiva da faculdade de julgar, adquirindo atividade e movimento autônomo, tornando-se verdadeiramente uma ciência pura da racionalidade. “A própria razão lógica, porém, é o substancial ou o real, que mantém unidas em si todas as determinações abstratas e que é a unidade sólida, absolutamente concreta delas” (HEGEL, 2016, p. 50-51). O problema transcendental da unidade sintética do conhecimento é completamente transformado ao deslocar-se do puro campo *a priori* para a vida espiritual concreta, sendo reinterpretado em suas manifestações culturais e espirituais objetivas da arte, religião e filosofia.

A estética hegeliana é filosofia da arte, pois a obra de arte é produção espiritual, ou seja, cultural, social e coletiva. A espiritualidade, que é tanto produtora quanto produzida pela arte, não se restringe apenas ao mero sujeito particular do artista. A verdadeira genialidade criadora, a verdadeira criação artística, é produção coletiva, mediada pela subjetividade que capta o espírito do seu próprio povo e de sua própria história (GONÇALVES, 2001, p. 54).

2.2 O ideal como manifestação da Ideia

Depreendemos do que foi dito anteriormente que embora a obra de arte bela tenha sua aparência fenomênica e particular condicionada pela esfera da intuição (*Anschauung*), ela também expressa, ao mesmo tempo, um conteúdo como totalidade, que é a autêntica Ideia do belo, que é em si mesma infinita e livre, mas que também deva ser fenômeno. Não se trata de

¹⁷ É o que Bourgeois (*apud* HEGEL, 1995, p.375), em sua apresentação da Enciclopédia, chama de “sistematicidade real”.

uma simples “neutralização” da intuição e do conceito, em que os termos perdem “peculiaridade e qualidade” (HEGEL, 2001b, p.121), mas de uma legítima conexão onde as partes não perdem suas vitalidades, deixando apenas de ser abordadas em suas unilateralidades.

O belo se determina, desse modo, como aparência (*Scheinen*) sensível da Ideia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas têm de abdicar da imediatez do seu *ser*, já que este ser é apenas existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe (*zur Darstellung bringt*) o *conceito* enquanto em unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Ideia (HEGEL, 2001b, p. 126).

Para Hegel (2001b, p. 126), o verdadeiro enquanto tal é, também existe. Na medida em que o “[...] verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com o seu fenômeno exterior, a Ideia não é apenas verdadeira, mas também bela”.

Exatamente por isso que as mediações da filosofia da bela arte têm a tarefa de expor a Ideia no modo da intuição imediata de uma figura sensível, ou seja, no ideal, e não na forma do simples sentimento imediato ou do puro pensamento abstrato. O belo, por sua vez, aparece na existência como ideal, isto é, como identidade da totalidade cujo conteúdo é em si mesmo infinito e livre.

Pois o conceito não permite à existência (*Existenz*) exterior seguir por si mesma leis próprias no belo, mas determina a partir de si sua articulação e forma fenomênicas que, enquanto concordância do conceito consigo mesmo, constituem igualmente em sua existência (*Dasein*) e essência do belo (HEGEL, 2001b, p. 127).

Hegel nos lembra que na história do pensamento conceitual Platão foi o primeiro a relacionar a Ideia do bem e do verdadeiro com a do belo, no sentido de que a ideia¹⁸ é o substancial e o universal, a absoluta estabilidade do mundo, sendo, conseqüentemente, não sensível. Entretanto, a Ideia platônica, enquanto verdadeira e universal, é apenas a verdade em si, mas que ainda não se negou e se efetivou, não sendo, portanto, verdadeira em sua efetividade por si mesma. A Ideia platônica teria permanecido presa ao *em-si*, não constituindo o movimento do *para-si* na efetividade.

Mas assim como o conceito sem sua objetividade não é verdadeiramente conceito, também a Ideia sem sua efetividade e fora dela não é verdadeiramente Ideia. A Ideia

¹⁸ Segundo Abbagnano (2007, p. 525), “o ponto de vista de Platão, que, em *Parmênides*, atribui a Sócrates o conceito de que a Ideia é a unidade visível na multiplicidade dos objetos e, por isso, também a sua espécie *Eidos* [*εἶδος*]. [...] Disso pode-se deduzir o que Platão entendia ao afirmar [...] a existência das Ideias ‘em separado das demais coisas’, da multiplicidade das coisas. Existem Ideias de conceitos matemáticos ou de valores: portanto, [...], as Ideias não são supracosas, ou seja, objetos transcendentais cuja existência tem como modelo a existência das coisas, mesmo constituindo uma esfera à parte, mas normas, regras ou leis. Desse ponto de vista, o fato de estarem “separadas” das outras coisas significa simplesmente a independência da regra das coisas que serve para julgar”.

deve, por isso, progredir para a efetividade, e apenas conquista a efetividade por meio da subjetividade efetiva em si mesma (*an sich selbst*) de ordem conceitual e do ser-para-si ideal desta subjetividade (HEGEL, 2001b, p. 155).

Essa distinção que Hegel estabelece com a teoria platônica do *eidos* é muito significativa, pois isso quer dizer que – contrariando a compreensão comum e as leituras apressadas que fazem do absoluto hegeliano uma substância – o filósofo dialético explicita que “o universal para ser verdadeiro tem que existir primeiro como singular”. As consequências desse postulado são: que a espécie é primeiro como indivíduo concreto e livre; que a vida existe efetivamente como singularidade do ser vivo; que o bem é efetivado pelos homens singulares e que a verdade “[...] apenas é enquanto consciência ‘que sabe’, enquanto ‘espírito existente para si’. Eis porque apenas a singularidade concreta é verdadeira e efetiva e não a universalidade e particularidade abstratas” (HEGEL, 2001b, p. 155). A Ideia só vai fazer valer seu valor como universal concreto a partir do ser-para-si da sua existência singular.

A Ideia enquanto configuração bela, isto é, como ideal, não está por sobre a existência fenomênica, mas, sim, possui no seu aparecer, no âmago da sua realidade, o conceito, que se manifesta animando o existir particular e configurando a forma livre da arte junto a si mesma. A atividade do conceito não concede à simples existência exterior sua autoconformação como bela, mas determina, a partir de si mesmo, a correspondência entre sua forma fenomênica, o material e a essência do belo. Embora o ideal tenha que ser fincado na sensibilidade, ele retira da simples casualidade o aparecer exterior, mantendo nas fronteiras do fenômeno a manifestação da liberdade espiritual. Somente assim, como produtos de uma racionalidade especulativa que dissolve as oposições comuns e estabelece novas conexões é que podemos conjugar o finito e o infinito na atividade conceitual do belo como ideal.

Não menos importante na caracterização da relação entre as expressões fenomênicas e o conceito, que expressam a dinâmica do ideal, é que a abordagem filosófica da arte não ignora as vicissitudes e contradições inerentes à sua existência. O duplo caráter de movimento e transformação, lógico e histórico, de realização do conceito na existência sensível e da existência sensível no conceito, é o que permite que a estética possa ter a bela arte como objeto, mas não exclua a desarmonia, o disforme e o feio tanto das suas produções fenomênicas quanto das suas elaborações teóricas¹⁹. Com efeito, a bela arte é a unidade dinâmica do conceito com o fenômeno particular, mas também do fenômeno particular com o conceito. Ele não pode ficar preso à universalidade, pois tem em si determinidade e particularidade, portanto, pode manter-

¹⁹ Do mesmo modo que a interpelação da representação [*Vorstellung*] do divino não recusa a descrença nas narrativas religiosas e a história da filosofia não desconsidera o ceticismo dos percursos existenciais e teóricos do conceito [*Begriff*].

se ativo no particular e, inversamente, a existência finita também é capaz de acolher o belo artístico.

A nosso ver, o que se trata nos Cursos de estética é, por um lado, da dialética da apresentação da Ideia na efetividade sensível da obra de arte enquanto ideal e, por outro, da exposição do longo processo histórico da evolução da arte como configuração do ideal na realidade particular das obras. Nesse modo da especulação racional, a Ideia é a “unidade concreta do conceito e da objetividade” (HEGEL, 2001b, p. 123) efetivando suas determinações no ideal, isto é, no belo tal qual aparece e é intuído nas formas de arte.

2.3 Centralidade e transformação da intuição (*Anschauung*) na filosofia da arte

Como vimos anteriormente, determinar o papel específico da intuição (*Anschauung*) na filosofia da arte hegeliana é fundamental para compreender toda a dinâmica e diversidade do seu sistema da arte. Uma das dificuldades na interpretação dessa categoria no sistema da filosofia hegeliana é que ela é às vezes interpretada em seu sentido clássico, unilateral, como simples sensação (*Empfindung*), sendo por isso considerada apenas como manifestação empírica de uma materialidade externa e natural ou como expressão imediata da intuição intelectual. Entretanto, como estamos tentando demonstrar, a intuição, no âmbito da estética, se situa como aparência sensível do absoluto, como um modo da efetivação da correspondência entre o fenômeno e o conceito, elaborada a partir das determinações do espírito, isto é, da coletividade cultural. Exatamente por isso a intuitibilidade da bela arte deve ser interpretada como mediação entre o sensível e o conceito, isto é, como expressão do ideal. Assim:

[...] a forma da intuição sensível pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta para a consciência a verdade no modo da configuração sensível – e certamente numa configuração sensível que nesta sua aparição possui mesma um sentido e um significado mais altos e profundos sem, porém, através do meio sensível, querer tornar apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade. Pois justamente a unidade do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte (HEGEL, 2001b, p.116).

Dessa maneira, a singularidade da categoria da intuição no âmbito da filosofia da arte hegeliana é que ela já é considerada como unidade integral da relação da inteligência com sua realidade sensível, tratando-se, pois de um objeto que já se encontra no saber produzido pelo espírito cujo conteúdo é determinado dentro de si mesmo. Hegel destaca, na *Enciclopédia*, que ao contrário da simplicidade direta da sensação (*Empfindung*), a intuição (*Anschauung*) remete

a um momento de *imediatez geral do espírito*, já mediado pelas determinações naturais da *alma* e da *consciência* ²⁰.

Como o conteúdo da intuição do belo artístico se encontra no âmbito das mediações do espírito, sua determinação fundamental não se dá a partir da materialidade do objeto ou da natureza, mas como fenômeno correspondente à execução da própria arte. A atividade do espírito não encontra sua liberdade no contexto da finitude, da limitação exterior e imediata da natureza²¹ – já superada pelo momento da arte –, tendo que expressar sua verdade e dignidade mesmo na forma particular e contingente da intuição. Hegel expõe que a realidade natural e material, em sua simplicidade e pureza, alcança seu limite no “belo natural”, como dependente da existência singular imediata e não-livre, por isso não consegue ir além da sensação (*Empfindung*). A verdade da arte não pode ser mensurada pela simples certeza exterior, mas, sim, deve aparecer como verdadeiro apenas na “recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequação ao espírito, torne-se a revelação dele” (HEGEL, 2001b, p.168).

O belo da arte deve aparecer ao superar as insuficiências da efetividade material imediata, expressando a liberdade espiritual ao realizar no exterior a adequação ao conceito. Isto quer dizer que o sensível da arte já é produzido pela Ideia, como sensível espiritual, e a conciliação ocorre em si e para si. Só assim, como “fenômeno do ideal” (HEGEL, 2001b, p.169), o espírito se encontra no exterior, unido e livre consigo mesmo na intuição, de modo que o “ideal é verdadeiramente belo” (HEGEL, 2001b, p. 169). Nessa atividade imanente, ao reconduzir o que na existência está afetado pela contingência e exterioridade a uma concordância com a verdade do conceito, a arte afasta o que no fenômeno não se adapta ao conceito e, por este método de depuração, produz o ideal.

Assim, pois, a essência do ideal artístico deve ser procurada “[...] nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se revelação dele” (HEGEL, 2001b, p. 168). Entretanto, esta reconciliação ²² no

²⁰ §445 e §446 da Enciclopédia III.

²¹ Como o ideal compreende a unidade do conceito e da realidade e a natureza encerra de modo imediato na objetividade a existência inicial do conceito, então o belo natural não pode deixar de ser tratado na filosofia da arte, sendo o tema do segundo capítulo dos *Cursos de estética*.

²² Como exemplo da reconciliação no campo da arte, diz Hegel: “o ideal é efetividade tomada de volta da amplitude das singularidades e das contingências, na medida em que o interior aparece como *individualidade viva* nesta própria exterioridade elevada contra a universalidade. Pois a subjetividade individual, que traz em si mesma um conteúdo substancial e ao mesmo tempo o faz aparecer nela mesma externamente, se situa neste centro no qual o substancial do conteúdo não pode sobressair-se abstratamente para si segundo sua universalidade, mas ainda permanece aprisionado à individualidade e, desse modo, aparece entrelaçado numa existência determinada – que, por sua vez, arrancada da mera finitude e da condicionalidade [*Bedingtheit*], também entra numa livre sintonia com o interior da alma (HEGEL, 2001b, p. 168).

interior do espírito não vai até o universal do pensamento puro, mas fica localizado no ponto intermediário entre o exterior e o interior, entre a sensibilidade e o espiritual, exatamente no modo da intuição. No âmbito da filosofia da arte a intuição não implica um simples ceder ao empirismo, isto é, não acarreta transferir quaisquer atribuições causais ao objeto material exterior, de modo que ficasse separado e para além do espírito, compreendido esse último apenas em sua forma subjetiva. Trata-se, como vimos acima, exatamente de superar essa dicotomia do entendimento, pois a correspondência do conceito com o sensível que ocorre no âmbito do ideal demanda uma compreensão do belo artístico compartilhando o horizonte filosófico da verdade, como harmonia tanto do seu desdobramento para a realidade exterior, quanto na competência de reunir e manter numa unidade sua totalidade infinita e livre. Isto quer dizer que:

[...] a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto verdadeira, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte, não pode, por isso, ser uma mera exatidão, ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior (HEGEL, 2001b, p. 167).

A intuição não é devedora dos aspectos materiais dos objetos naturais em si, mas deve expressar o processo de correspondência entre a obra e o conceito, estabelecendo lógica e historicamente a melhor excelência da bela arte, permitindo que o espírito exista e apareça sensivelmente e que a sensibilidade se espiritualize. É a Ideia do belo que se coloca a si mesmo, como ideal, no sensível da aparência, adequando o fenômeno externo ao conteúdo em si e para si interno. Isto posto, a materialidade do objeto artístico não pode oferecer de uma vez por todas os elementos para a definição das obras de arte. Nessa linha de raciocínio, Werle (2005, p. 55) afirma que “[...] a matéria sensível constitui apenas um meio para que determinada arte exponha o sensível espiritual, bem como, e esse é ponto central, a categoria sensível deve ser tomada em sentido amplo, não atrelado à concepção de materialidade sensível somente”.

As distinções que se estabelecem entre as atividades artísticas particulares dentro do sistema da arte devem ser examinadas a partir das determinações mediadoras da arte como ideal, isto é, como exposição sensível da Ideia e não por seus aspectos meramente empíricos e materiais. A compreensão adequada da relação entre o conceito e a sua materialidade na obra de arte é fundamental para entender a dinâmica do sistema das artes, uma vez que ela define em cada momento histórico sua natureza própria como intuição, mas que também dialoga com outros âmbitos da cultura universal e absoluta. Uma determinação conceitual, sistemática e

dinâmica permitirá compreender a coerência do sistema da filosofia da arte hegeliana e explorar o interesse específico do nosso estudo.

2.4 As relações entre intuição (*Anschauung*) e representação (*Vorstellung*) no sistema das artes

A dinâmica do sistema filosófico hegeliano nos mostra que suas partes constituintes e singulares – as disciplinas filosóficas – se relacionam consigo mesmo e com as outras em um movimento de conexão, intersecção e distinção de categorias na apresentação particular do absoluto. Nos Cursos de estética são expostas importantes conexões entre as esferas da arte e da religião através da relação entre as categorias do belo e do divino. Hegel explicita que a arte:

[...] torna-se um modo de trazer à consciência e exprimir o divino (*das Göttliche*), os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes chave – para muitos povos inclusive a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior, e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação (HEGEL, 2001b, p. 32).

Aqui é descrito uma peculiaridade do conceito de arte como exposição sensível do absoluto, isto é, como ideal: o belo também exprime o “divino”. Isso quer dizer que se estabelece em alguns momentos da sua atividade a conexão da arte e da religião na história assim como entre as esferas da intuição (*Anschauung*) e da representação (*Vorstellung*) no âmbito do sistema. Isso é possível porque a arte, embora participe da existência material e fenomênica, é de conteúdo essencialmente espiritual, sendo, por conseguinte, meio análogo ao da expressão do divino. Por outro lado, o divino, como puro espírito em si mesmo, também se incorpora na atividade humana procurando uma existência determinada, tornando-se adequado para o ideal da arte. Em vários momentos dos Cursos de estética será descrito essa interrelação histórica e lógica entre o belo e o divino, a intuição (*Anschauung*) e a representação (*Vorstellung*), sendo de especial interesse para a expressão das formas de arte particulares.

Hegel expõe essa conexão espiritual afirmando que a primeira expressão do absoluto no sistema também deve ter sido a primeira historicamente: “[...] o modo sensível da consciência é o mais antigo para o ser humano, e assim, os estágios mais antigos da religião também foram uma religião da arte e sua exposição sensível” (HEGEL, 2001b, p.119). No curso da formação cultural dos povos surge em geral uma época em que a arte estabelece uma significação mais espiritualizada e vai para além de si mesma, como foi o caso entre os antigos gregos. No

contexto grego clássico, os poetas e os artistas foram os criadores dos seus deuses, isto é, “os artistas deram à nação a representação determinada do fazer, da vida e da atuação dos deuses, portanto, o conteúdo determinado da religião” (HEGEL, 2001b, p. 116).

Quando a arte esteve presente em sua mais elevada completude, como historicamente se fez na Grécia antiga, continha o tipo mais alto de exposição correspondente e essencial ao conteúdo da verdade. Na exposição do ideal clássico a arte era a forma suprema pela qual os gregos representavam os deuses e forneciam a si uma consciência da verdade e “[...] esta seria a posição original, verdadeira, da arte enquanto primeira autossatisfação imediata do espírito absoluto” (HEGEL, 2001b, p. 117). Para Hegel (2001b, p. 116):

[...] esta unidade (do conceito com o fenômeno individual) certamente se produz na arte *também no elemento da representação*, especialmente na poesia, e não apenas no elemento da exterioridade sensível. Mas também nesta arte a mais espiritualizada está presente a união entre o significado e sua configuração individual – mesmo que para a consciência representativa – e cada conteúdo é apreendido de modo imediato e levado à representação.

Este transitar da arte para a religião, da intuição para a representação, da exposição exterior para a totalidade do sentimento subjetivo, é possibilitado quando se identifica na interioridade “o sentimento do belo e a devoção ao divino” como uma mesma expressão do absoluto. Ao mesmo tempo em que se projeta materialmente, o sensível na arte configura um processo de transformação, em que o divino, como sensibilidade espiritual, também se expressa de modo artístico. Essas formas da sensibilidade cumprem a tarefa de exprimir a concepção de mundo (*Weltanschauung*), constituindo uma forte expressão das relações entre o belo, a verdade e o divino. A estética, como filosofia da arte, expressa essa dinâmica na qual o conteúdo absoluto expõe a relação entre a intuição artística e a representação subjetiva da religiosidade, definindo na tessitura do sistema “[...] um círculo que novamente ultrapassa seus modos de apreensão e de exposição do absoluto” (HEGEL, 2001b, p. 117), superando os seus limites e expressando-se em formas mais altas da consciência.

É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a objetividade da arte – que aqui já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema da objetividade, a Forma do pensamento (*Gedanken*) – e a subjetividade da religião, que foi purificada em subjetividade do pensar (*Denken*). [...] Pois o pensar é, por um lado, a subjetividade a mais interior e própria, e o pensamento verdadeiro, a ideia, é simultaneamente a universalidade a mais realista e objetiva, que apenas no pensamento pode apreender-se na forma de si mesma (HEGEL, 2001b, p. 118-119).

As mais altas configurações sensíveis da arte, através da união entre o significado e sua composição individual, logram alcançar outras fronteiras dentro do sistema, provocando em algumas artes mais espiritualizadas, como a poesia, uma intersecção entre as esferas da intuição

(*Anschauung*) e da representação (*Vorstellung*), isto é, entre as esferas da arte e do divino. Neste âmbito não se trata de expor a questão da apropriação utilitária que a religião frequentemente faz da arte para aproximar sua verdade da sensação ou para tornar plástica a fantasia, pois, neste caso, a arte está a serviço de uma finalidade que não é a sua. O que Hegel quer destacar é o movimento imanente do conteúdo da arte em direção ao ideal e que neste campo do espírito dialoga com a representação no modo de uma “representação sensível” (*sinnliche Vorstellung*)²³.

Entretanto, essa determinação do conteúdo da arte que é compartilhada com a religião e a filosofia, ao contrário de supor uma unidade abstrata, desvela características peculiares da sua produção, pois apresenta diversos intermédios que a forma da intuição sensível se articula com o puro pensamento. Trata-se, no caso da abordagem filosófica, de evidenciar a dialética da obra de arte bela como mediação entre o sensível da efetividade finita com a liberdade do puro pensar conceitual. O estudo hegeliano se desenvolve a partir da realização fenomenológica e histórica da unidade entre o conceito do belo e sua aparência sensível, isto é, por meio da efetivação do ideal como expressão da obra de arte bela. Essa relação, portanto, envolve toda a negatividade inerente aos múltiplos aspectos da realidade.

2.5 O poético e o prosaico

Em uma das mais importantes teses expostas nos Cursos de estética, sempre propícia à variada gama de interpretações justamente por sua riqueza e complexidade, está a retomada em novos termos da antiga querela acerca da questão “[...] se a arte deve expor de maneira natural no sentido do exterior dado ou se deve enaltecer e transfigurar os fenômenos naturais”. Trata-se de definir a prevalência do “direito de natureza” ou “direito do belo” na arte (HEGEL, 2001b, p.172). Dito de outro modo, a questão girava em torno de qual tipo de conexão deve ser estabelecida entre o interior subjetivo e o exterior natural na configuração da obra de arte. Esse debate se fazia significativa porque que havia ressuscitado com força na transição entre os séculos XVIII e XIX²⁴. Importante notar que *natureza* é aqui entendida não somente dizendo respeito à ecologia natural, mas a todos e quaisquer elementos externos imediatos da realidade.

²³ Segundo Werle (2005, p. 17) será através do conceito de “representação sensível” (*sinnliche Vorstellung*) que conseguiremos melhor abordar a poesia na Estética de Hegel.

²⁴ Hegel tem em vista criticar tanto a estética formalista e neoclássica de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) quanto o naturalismo de Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843).

Podem ser os rios, os vales e campos de flores, mas também o cotidiano, a convivência familiar, as relações entre homens e mulheres, patrões e empregados, etc.

Esse debate consistia, para o filósofo dialético, em uma tarefa teórica premente, pois que exigia a superação destas oposições na esfera da arte. Hegel rejeita os termos do debate posto e inicia a exposição do seu pensamento perguntando se “a arte deve ser poesia ou prosa?” e, mais adiante, questiona: “o que é, pois, poesia e prosa na arte?” (HEGEL, 2001b, p.174-175). Com isso, procura transformar a antiga contenda entre natureza e espírito, naturalismo e classicismo, que girava em torno da definição formal acerca do belo, abordando-a sob a ótica da dialética da relação entre o poético e o prosaico²⁵.

Essas questões tornar-se-ão importantes por vários motivos. Em primeiro lugar porque a relação entre o poético e o prosaico fornece a inteligibilidade das contradições que movimentam e permeiam a filosofia da arte e que não dizem respeito somente à obra de arte propriamente dita, mas às suas relações fenomênicas e históricas. Nelas estão expostas as oposições entre o ideal e a natureza, o universal e o particular, a liberdade e a necessidade, o interior e o exterior, o indivíduo e o coletivo, que também se conectam à compreensão conceitual das obras de arte. Em segundo lugar, no âmbito estético, destaca a extensão que o conceito de poético possui no sistema das artes, ajudando a compreender que ele não está reduzido apenas à expressão específica de uma arte particular, a poesia, embora também possa ser, mas, sobretudo, diz respeito ao todo da exposição do ideal, o que confere ao poético uma essência espiritual elevada.

Hegel destaca que na existência imediata do espírito singular, o humano enquanto indivíduo só age e é compreendido por meio dos outros, pois enquanto singularidade se encontra na submissão de instituições, leis, relações externas que ele encontra diante de si e às quais têm de sujeitar-se. O indivíduo, enquanto sujeito singular fechado em si mesmo, apresenta-se aos outros segundo interesses particularizados, como inclinações, opiniões, intenções e fins singulares. Essa ampla gama de ações e reações singulares que se expressam no cotidiano é o que Hegel chama de “prosa da existência humana ou a prosa do mundo”. Ambas podem ser interpretadas como sendo expressões da consciência comum que aparece à existência humana, pois que vive num mundo de finitudes, mutabilidades, inconstâncias, necessidades internas e externas, relatividade dos acontecimentos.

²⁵ Sempre é importante ressaltar que nem prosa e nem poesia dizem respeito a formas literárias específicas, mas a um estado de coisas, de espírito ou a uma situação real que pode ou não ser conteúdo de uma obra de arte (GONÇALVES, 2017).

Em todas essas caracterizações prosaicas o indivíduo não é capaz de suprimir as determinações da ausência de liberdade e autonomia. O “estado prosaico” oferece as cadeias às quais o vivente singular permanece detido, sujeitado às contradições de ser para si mesmo fechado, enquanto ser uno e, ao mesmo tempo, depender dos outros, de uma multiplicidade. Essa seria a deficiência da imediata existência física e espiritual que corresponde a uma finitude que não condiz ao seu conceito e, de modo mais concreto, à sua Ideia. As singularidades imediatas, portanto, apresentam o todo apenas nos seus interiores, como pensamento, mas não como realidade exterior visível, não como condensada numa expressão e numa forma, tornando inviável a fruição da intuição artística.

O espírito, ao não encontrar sua liberdade nessa finitude expressa pelo *mundo prosaico*, é conduzido a ter que realizá-la no terreno superior da efetividade ideal da arte, isto é, no *mundo poético*. Hegel destaca dois aspectos do poético. *O primeiro* é o sentido de uma qualidade propriamente criativa do fazer artístico. Trata-se de algo acolhido e trabalhado pela representação humana e conduzida ao exterior por sua atividade. Nesse sentido, o aparecer dos objetos ordinários e naturais, perpassados e construídos pelo trabalho do espírito, transforma a matéria exterior numa riqueza interior. As aparências dos objetos comuns não são mais dadas pela natureza imediata, mas produzidas pelo espírito. Ao criar artisticamente retira-se da natureza a condição de polo ativo da obra, adicionando-lhe uma abundância cultural no interior da representação (*Vorstellung*) e da intuição (*Anschauung*). A arte eleva os objetos insignificantes do cotidiano ao valor espiritual sendo “o meio entre a existência carente meramente objetiva e a representação meramente interior” (HEGEL, 2001b, p. 175).

Para Hegel (2001b, p. 175),

[...] nesta idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que principalmente nos chama atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal é o fazer (*Machen*), a eliminação justamente da materialidade sensível e das condições exteriores²⁶.

Com efeito, nessa “idealidade formal”, o fazer da arte já se liberta das prisões da existência imediata, da privação natural e das conexões da dependência externa, mas, ainda apresenta sua produção como objeto exterior singular. Entretanto, há outro interesse do poético que vai além da *poiesis*²⁷ enquanto produção e fazer, destacando um “segundo aspecto”, superior, do poético, a saber, “a transformação da singularidade em representação universal”.

²⁶ “A mesma coisa a arte realiza no que diz respeito ao tempo e é também aqui ideal” (HEGEL, 2001b, p. 175).

²⁷ Etimologia do nome já indica: *poiesis*, *ποίησις*, que advém do grego antigo *poiein*: pôr, criar, adicionado do sufixo *sis*: referente à ação. Temos, portanto, uma palavra-conceito relacionada à ideia de *criar, fazer, produzir*.

A obra de arte certamente não é mera representação universal, e sim a corporificação determinada desta representação; todavia, enquanto procedente do espírito e de seu elemento representante, ela deve deixar perpassar por si este caráter universal, a despeito de sua vitalidade intuitiva. É isso que resulta na idealidade superior do poético em oposição àquela idealidade formal do mero fazer. Aqui a tarefa da obra de arte consiste, pois, em apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição (*Erscheinung*) exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo (HEGEL, 2001b, p. 176).

Ao produzir o “mundo poético”, o artista deve adequar sua obra ao conceito, fazendo com que a singularidade seja expressão da representação universal, conformando a partir de si o aparato que o fenômeno externo necessita para sua autoconservação, cujos limites exteriores fornecem o *locus* de manifestação da liberdade espiritual. É essa livre atividade produtiva e compreensiva do ideal que unifica a subjetividade com o fenômeno exterior e que constitui o poético, que em sua máxima potência pode resultar no verdadeiramente belo.

Para Werle (2000, p. 79-80),

[...] esta distinção é necessária porque a natureza da representação é, por assim dizer, também prosaico-religiosa. Quanto a isso, é preciso notar as diferentes acepções do termo “prosa”, pois a prosa não apenas se opõe à arte (poesia), mas no interior da arte é ela mesma um princípio artístico que se impõe em certo momento ou estágio da arte.

Com isso, Hegel aborda por outro parâmetro conceitual as relações de oposição entre o naturalismo e o classicismo, estendendo seus vínculos para o mundo histórico e social, apresentando-os como oposições entre o indivíduo e o coletivo. As distinções entre o poético e o prosaico são fundamentais para compreendermos o papel da arte ao longo do processo histórico e, em particular, no último estágio de desenvolvimento descrito nos Cursos de estética, o romântico. Também será importante para estabelecer as relações propriamente filosóficas entre a intuição (*Anschauung*) e a representação (*Vorstellung*) na configuração da arte particular da poesia.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA TEORIA HEGELIANA DAS FORMAS DE ARTE

3.1 A dialética entre as formas de arte e as artes particulares

Na primeira parte dos Cursos de estética é apresentado um tratamento propriamente teórico e, por isso mesmo, geral acerca da relação entre a Ideia do belo, as determinações do ideal e deste com a obra de arte, satisfazendo uma abordagem mais universal e ligada à atividade do conceito no âmbito do espírito. Agora, nesse segundo momento de apresentação do sistema da filosofia da arte hegeliana, nos encaminhamos para a exposição dos desdobramentos do ideal na efetividade fenomênica. Trata-se, pois, do momento das formas de arte (*Kunstformen*) e suas particularizações históricas.

Essas determinações são intrínsecas ao próprio movimento do sistema filosófico hegeliano. Como vimos, a Ideia do belo constitui a unidade como totalidade tanto do conceito quanto de sua realidade, engendrando o ideal, que por sua vez encerra a necessidade do desenvolvimento do conteúdo na própria efetividade da obra de arte como bela. O ideal deve apresentar-se historicamente através de formas (*Formen*) específicas que a partir de si mesmas se distinguem em determinações concretas. As formas de arte são as determinações da efetividade do ideal que se diferenciam e garantem para si uma subsistência autônoma na existência por meio das artes particulares.

Há, por conseguinte, uma interação complexa entre as formas de arte características de determinado tempo histórico e as particularidades das artes específicas. O belo como produto do espírito universal deve aparecer nos modos da relação entre as formas (*Formen*) e figuras (*Gestalt*) das artes ao longo da história, se desdobrando num sistema de modos de configurações específicos através das artes particulares. Acerca desse movimento lógico do sistema filosófico como um todo e da filosofia da arte em particular, Hegel (2014a, p. 20) expõe:

Pois a Ideia é em geral apenas verdadeiramente Ideia enquanto se desenvolve para si mesma por meio de sua própria atividade, e uma vez que ela é, enquanto ideal, aparição imediata e com sua aparição Ideia idêntica do belo, então, em cada estágio particular que o ideal percorre no seu curso de desdobramento, também se encerra enlaçada a cada determinidade *interna* imediatamente uma outra configuração *real*. Por conseguinte, tem o mesmo valor se considerarmos o progredir neste desenvolvimento como um progredir interno da Ideia em si mesma ou como um progredir da forma, na qual ela se dá existência. Cada um destes dois lados está imediatamente unido um no outro. Por isso a consumação da Ideia como conteúdo aparece como a consumação da Forma.

Essa característica dos Cursos de estética – de ser uma exposição filosófica das artes que se efetiva e se transforma ao longo da história – obriga os intérpretes a compreender, antes,

o próprio movimento de sua exposição, ao invés de se fixarem em definições e demarcações que, por vezes, se mostrarão abstratas e desconectadas da lógica do sistema. Isto também quer dizer que não há uma delimitação do que seja a bela arte de maneira rígida, fixa, capaz de englobar a totalidade das suas manifestações independente das relações históricas. Será no elemento concreto da obra, no seu aparecimento particular e fenomênico, dentro do tempo histórico característico, que as obras podem e devem ganhar uma interpretação mais universal e exprimir suas verdades como belas.

A efetividade da obra de arte, como exposição sensível do absoluto, mescla o lógico e o histórico, na fundamentação da filosofia da arte.

O espírito absoluto que se manifesta através da arte, e no qual o espírito subjetivo humano se espelha, é claramente descrito como a universalidade de povos e da própria História da humanidade. O reconhecimento deste processo só pode ser plenamente compreendido na medida em que a própria intuição também evolui ao longo do processo em direção à sua unidade com uma apreensão mais ideal ou conceitual do absoluto (GONÇALVES, 2010, p. 86-87).

O espírito absoluto, como cultura universal dos povos, também se manifesta no âmbito do ideal no modo da conjunção dinâmica entre o fenômeno e o histórico, espelhando a aparência sensível da Ideia. O que se apresenta através do ideal das formas de arte deve ganhar concretude e configuração especial ao se desdobrar ao longo do tempo. Há um desenvolvimento da própria intuição através da bela arte, que pode ser qualificada como a tentativa de construção específica da unidade harmônica entre o conteúdo e a forma na obra artística. Há, portanto, uma lógica subjacente da própria intuição e do produzir poético que se desdobra e evolui de maneira complexa por meio de diferentes formas e figuras ao longo do tempo e que precisa ser compreendida historicamente.

Hegel apresenta em todos esses momentos as intrincadas relações e desdobramentos das formas de arte (*Kunstformen*) como a persecução da Ideia do belo. Ambos, as formas e as figuras da arte, encontram suas origens na Ideia mesma como efetividade. Trata-se da aparição da Ideia como exposição na existência através da lógica da sua própria atividade. É a Ideia no seu outro sem perder o ser do que é. Essa mesma determinação se acha em cada estágio particular que o ideal percorre no curso do seu desdobramento histórico, pois sempre se encontra entrelaçado internamente à outra configuração que ficou para trás no tempo, isto é, toda Forma de arte presente contém em si mesma as determinações das formas anteriores e, através delas e por elas, configurarão as novas formas posteriores. Devemos considerar nesse progredir do ideal um desenvolvimento interno da Ideia em si mesma, como o terceiro que

contém em si a unidade lógica dos dois lados, a saber: tanto da determinidade abstrata quanto da totalidade concreta.

O conteúdo universal da Ideia do belo e as configurações concretas particulares das obras de arte devem estar unidos nas diferentes formas de arte, procurando tornarem-se proporcionais e efetivos enquanto aparição fenomênica, conformando o ideal. O desenvolvimento da Ideia do belo ao longo da história, como distintas configurações do ideal, é a própria filosofia da arte e corresponde a exposição do processo através do qual “[...] o conteúdo tem de ser verdadeiro e concreto em si mesmo antes de ser capaz de encontrar a forma verdadeiramente bela” (HEGEL, 2014a, p. 20).

É importante destacar que embora essa seja a determinação intrínseca à exposição estética, nem sempre isso acontece, pois, a bela arte é antes uma exceção do que uma regra na história. As eventuais inadequações que ocasionalmente aparecem entre o conteúdo e a forma no transcorrer histórico das *Kunstformen* não são expressões erráticas ou inúteis, como se fossem falhas ou erros lógicos, mas apenas apresentações da adversidade real do percurso dialético. Nesses momentos de desajustes e desarmonia, a Ideia, através dos seus próprios meios, procura encontrar sua exposição com os materiais que há disponíveis, sondando a melhor forma possível para sua expressão verdadeira.

Assim, pois, temos três grandes arquétipos de formas de arte (*Kunstformen*) ao longo da história, que assumem, enquanto configurações artísticas, o predomínio e a excelência que o ideal da arte alcançou em determinados períodos históricos. São elas: a “simbólica”, a “clássica” e a “romântica”. Esses arquétipos funcionam como referências artísticas que possuem validade estética e buscam através das transformações da intuição apresentar as configurações que o conceito alcançou em cada momento, constituindo ao mesmo tempo toda a concepção de mundo (*Weltanschauung*) que os povos e as sociedades depositam como verdade na obra de arte. Essas formas de arte são manifestações históricas e concretas do próprio conceito, por isso são pensadas e expostas levando em consideração a totalidade das circunstâncias políticas, éticas, religiosas, geográficas e da mundividência dos povos que as construíram.

Cada momento concreto do ideal é um complexo de determinações. Além das disposições externas da cultura, há também, dentro de cada conjuntura histórica que constitui a forma de arte do período, outro sistema, o das “artes particulares”, formado pelas exposições das artes da “arquitetura”, da “escultura”, da “pintura”, da “música” e da “poesia”. A busca pela efetivação do belo no contexto histórico será sempre composta por essas artes particulares, pois elas é que vão fornecer a configuração efetiva, sensível, o modo e o material específico por

meio do qual o ideal irá se realizar concretamente. Será nas artes particulares, através da definição específica das suas próprias características, procurando a melhor harmonia possível entre o conteúdo e a forma, que as obras se efetivarão ao longo da história.

Esses dois sistemas dinâmicos se entrecruzam e se reforçam, fazendo surgir em cada momento do ideal uma arte particular que melhor expresse a busca pelo conceito do belo. Importante ressaltar que em todas as formas de arte há sempre a produção de todos os tipos de artes particulares. Embora contida nos momentos do ideal, o sistema das artes particulares possui sua própria dinâmica interna, podendo ser identificada uma dialética específica entre “figuração” e “matéria” como sendo o modo que identifica a peculiaridade de cada arte no todo do sistema ideal. Sobressai dessa dialética uma hierarquia entre as artes específicas, que é caracterizada na exposição progressivamente mais profunda do elemento conceitual, de modo que a unidade da forma e do conteúdo na obra de arte singular se apresente cada vez mais espiritualizada e subjetivada, mergulhando seus elementos constituintes no conteúdo espiritual do seu tempo, conduzindo a uma crescente desmaterialização da exposição da obra ao longo da história ²⁸.

O caráter propriamente artístico que sobressai na caracterização filosófica da arte, como já vimos acima, é a determinação da intuição que, por sua vez, guarda e resguarda as características da concepção hegeliana da arte como conciliadora de dois mundos: o da ideia e o do fenômeno sensível. É a partir da manifestação da categoria da intuição exposta ao longo do desenvolvimento histórico que poderemos delimitar na estrutura originária do sistema das formas de arte o sistema interior das artes particulares. Para que se caracterize de modo claro a relação entre as *Kunstformen* com as artes particulares será preciso definir, em cada momento, o domínio específico da intuição no qual ela se apresenta tanto como partícipe do ideal quanto da arte específica. Essa caracterização será de fundamental importância para nosso estudo acerca da poesia romântica.

Para acompanhar a dinâmica proposta entre as determinações do ideal e o sistema das artes particulares é necessário atentar para os elementos conceituais e materiais que entram em intersecção em cada momento histórico. É a partir daí que Hegel tece seus mais profundos comentários estéticos, realçando os aspectos conceituais que a obra de arte concreta expressa em si mesma.

²⁸ Segundo Gonçalves (2010, p. 94), “Hegel refere-se à sublimação da materialidade da arte por meio da forma mais sutil de obra de arte pictórica não como um resultado puramente negativo em relação à realização completa do belo na Antiguidade clássica, mas, ao contrário, como um processo de libertação da própria arte de seus limites materiais imediatos, um processo que é então também reconhecido por Hegel como um desenvolvimento ascendente da própria ‘idealidade’ da arte”.

3.2 O nascimento da arte na forma de arte simbólica

A primeira forma (*Form*) histórica e a mais conceitualmente insuficiente, pois que caracteriza o nascimento da própria arte, foi à “simbólica”. Sua maior expressividade se deu no mundo do Oriente Antigo, notadamente no Egito e na Índia. Do ponto de vista da atividade conceitual, o simbólico representa no geral o momento em que:

[...] a ideia *procura* ainda a sua autêntica expressão artística, pois é ainda abstrata e indeterminada em si mesma e, por isso, também não tem o fenômeno adequado nela mesma e em si mesma (*an sich und in sich selber*), mas se encontra em oposição às coisas externas a ela mesma na natureza e em oposição aos acontecimentos humanos (HEGEL, 2014a, p. 20).

A característica principal da Forma de arte simbólica é a inadequação das figuras da sensibilidade com seu significado. Essa oposição permanece em todos seus estágios de desenvolvimento, como expressão da tentativa da Ideia de se configurar como ideal, mas sem conseguir, pois o belo não se constitui na desarmonia entre forma e conteúdo e, por conseguinte, não pode se apresentar na obra de arte simbólica. A discordância intrínseca na exposição dos seus objetos, tanto no modo das coisas objetivas da natureza quanto no mundo humano, conforma os parâmetros sob os quais essas figuras procuram expressar a necessidade do absoluto, mas sem consumir essa tarefa. Exatamente por isso Hegel chega a chamar essas formas primitivas da expressão artística de “pré-arte” (*Vorkunst*), no sentido de ser a gênese da própria arte.

Seria, pois, a “*admiração*”, do ponto de vista subjetivo, que constitui o móbil inicial dessa primeira intuição artística e religiosa e, como mais tarde afirmou Aristóteles, da própria investigação filosófica. Essa “*admiração*” se caracterizaria no presságio da subjetividade de que há algo mais elevado no exterior, mas ainda fora do alcance, de modo que passa a existir na interioridade “uma contradição entre as coisas naturais e o espírito, na qual os objetos se mostram de igual maneira atrativa e repulsiva e cujo sentimento (*Gefühl*), no ímpeto de remover a contradição, gera justamente a admiração” (HEGEL, 2014a, p. 38). É a partir do estado subjetivo da *admiração* e da incapacidade de superar a contradição que lhe origina, que o humano “contrapõe-se a si mesmo a natureza e a objetividade em geral como fundamento e as venera como poder”. É essa potência exógena e fundamental que o espírito faz “[...] para si exterior sentimento de algo mais elevado, essencial, universal, e de intuí-lo objetivamente” (HEGEL, 2014a, p. 38) no modo de configurações.

Do ponto de vista histórico e objetivo, a arte, no seu início, se encontra em estreita conexão com a religião. Hegel estabelece desde os primórdios a relação entre a religião e a arte,

fazendo uso da imagem do divino (*das Göttliche*) como manifestação do conteúdo da arte ²⁹. Ao proceder desse modo, permite uma compreensão do compartilhamento das fronteiras históricas e lógicas do círculo filosófico da intuição (*Anschauung*) artística com a representação (*Vorstellung*) religiosa.

A arte começa quando ela novamente capta, segundo sua universalidade e seu ser em si essencial, estas representações em uma imagem para a intuição em vista da consciência imediata das coisas da natureza imediata e as exterioriza para o espírito na Forma da existência universal, que é em si e para si, para a representação (HEGEL, 2014a, p. 38)

Na medida em que o espírito constrói na forma de figuras (*Gestalt*) a representação do poder natural e espiritual está, por um lado, expressando sua liberdade e autoconsciência, mesmo que no modo incipiente de uma mera exterioridade, mas, ao mesmo tempo, não consegue achar a forma adequada a esse conteúdo universal. A contradição que define a Forma de arte simbólica, a luta entre o significado e as figuras da sensibilidade, estabelece seu próprio limite assim como seu processo de desenvolvimento. A manifestação dessa discordância expressa em cada momento do seu longo percurso histórico fornece as condições para definir seus estágios característicos.

Desse modo, temos, na sua origem, o que Hegel definiu como “simbolismo inconsciente”. Esse, por sua vez, é composto de três fases: A primeira é o da completa indiferenciação substancial do significado espiritual absoluto com a existência natural, momento esse que não se pode considerá-lo nem simbólico e nem artístico, mas apenas o início de ambos. São expressões dessa época histórica a religião de Zoroastro ³⁰. A segunda fase é o momento do “simbolismo fantástico”. É nessa fase em que o fantástico e a exaltação da desmesura das formas constituem um configurar selvagem, concebendo o genuíno símbolo como um universal, representado na forma de objetos concretos da natureza. O humano ambiciona “[...] espiritualizar o natural e de sensibilizar o espiritual” (HEGEL, 2014a, p. 41), mas sem conseguir obter essa harmonia. O sublime desse momento é representado em imensas formas meramente quantitativas, produzindo por meio da extensão excessiva dos objetos da natureza ou da fantasia poética a universalidade dos significados. Para Hegel (2014a, p. 42)

²⁹ A alegoria ao divino [*das Göttliches*] pode ser interpretada como uma forma de representação do Absoluto no âmbito da intersecção entre as esferas da arte e da religião. Por isso essa conexão será retomada em várias passagens dos Cursos de Estética.

³⁰ “Zoroastro”, versão grega (Ζωροάστρης; *Zōroastrēs*) que significa *contemplador de astros*, também conhecido por “Zaratustra”, foi um profeta e poeta nascido na Pérsia (atual Irã) no século VII a.C. Ele foi o fundador do Masdeísmo ou Zoroastrismo, religião adotada oficialmente pelo Império Aquemênida (558–330 a.C.) que pode ter sido a primeira religião monoteísta e baseada em princípios éticos da história. São atribuídas ao próprio Zoroastro as composições dos hinos chamados de *Iasna Haptangaiti*.

“[...] neste estágio vivemos, portanto, em um mundo repleto de puras invenções poéticas³¹, de coisas incríveis e de milagres, sem encontrar, contudo, obras de arte de autêntica beleza”. Também são expressões dessa fase as concepções de Brahma e o panteísmo indiano³².

O terceiro estágio do “simbolismo inconsciente” é o “simbolismo autêntico”. É nele que vamos encontrar a obra de arte simbólica em sua completude. Nesse momento, a arte simbólica é levada a percepção de um objeto singular, mas que contém em si, na própria configuração, um segredo a ser desvendado, um significado universal oculto. Nesse tipo histórico de conformação artística emerge a característica principal do *símbolo*, a saber, o de ser um modo de intuição imediatamente presente e preso ao exterior, mas que, por outro lado, em que pese sua formalidade e exterioridade, permanece oculto em sua completa significação, não completando a adequação entre a figura da sensibilidade e o seu significado profundo. Por isso mesmo há um “excesso” (*Übermaß*) da matéria sensível sobre a forma da obra de arte. A intuição está tomada pela força da substância material que opera grande influência nos níveis mais elementares da consciência, estabelecendo apenas um eco entre o significado e a forma das obras expostas na objetividade. Ao invés de se constituir em meio para a expressão sensível do espírito, a matéria sensível adquire força própria, desequilibrando e deslocando a intuição para a materialidade externa.

A mais alta expressão histórica e fenomênica da forma de arte simbólica nos é legada, segundo Hegel, pelos egípcios. É com esse povo que a representação do absoluto se torna determinidade concreta para si mesma, fazendo surgir para a intuição à figura do “[...] símbolo que se coloca a tarefa espiritual do autodeciframento do espírito, sem no entanto chegar efetivamente ao deciframento” (HEGEL, 2014a, p. 77). Para Hegel, será na arte simbólica egípcia que se situa o início propriamente da arte, pois se trata do expressar da mobilidade fundamental entre a vida espiritual e natural, confluindo e aproximando seus ciclos.

Ganha destaque dentro do momento do “simbolismo autêntico” a arte particular da arquitetura, pois é ela, justamente, a que melhor está adequada à necessidade do uso dos materiais pesados para a execução da sua obra, se mostrando a mais condizente ao tipo de intuição sobrecarregada pela materialidade exterior e natural, mas que, ao mesmo tempo, contém dentro de si o espiritual e o universal, mesmo que ainda por ser decifrado.

Se nos perguntarmos, a seguir, sobre uma forma artística *simbólica* para esta representação, então devemos procurá-la nas configurações principais da arte de

³¹ O termo *poético* é aqui utilizado no sentido de uma qualidade propriamente criativa do fazer espiritual.

³² A trindade do hinduísmo é composta por *Brahma*, o criador, considerado o deus supremo; *Vishnu*, o preservador, o deus responsável pela continuidade e estabilidade do Universo e *Shiva*, o destruidor, deus do tempo, ligado à renovação.

construir egípcia. Temos aqui uma arquitetura dupla diante de nós, uma sobreterrestre, outra subterrânea: labirintos sob o solo, magníficas e amplas escavações, corredores longos meia hora de percurso, aposentos recobertos com hieróglifos, tudo trabalhado com rigor; então sobre isso edificadas aquelas construções surpreendentes, dentre as quais se encontram principalmente as *pirâmides* (HEGEL, 2014a, p. 79, grifo nosso).

A atividade da arquitetura “consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito” (HEGEL, 2001b, p. 97). Nesse sentido, o filósofo alemão destaca que a apresentação do autêntico momento simbólico, a partir da arte da arquitetura, realça que:

[...] pela primeira vez abre o caminho para a efetividade adequada de Deus e trabalha a seu serviço com a natureza objetiva para tirá-la do matagal da finitude e da deformidade do acaso. E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito (HEGEL, 2001b, p. 98).

Para Hegel (2001b), a arquitetura das pirâmides egípcias, com sua materialidade bruta e pesada advinda da pedra – e não é qualquer pedra, mas a pedra em um tamanho exagerado – aspira à reunião numa mesma manifestação do excesso do material com o desejo religioso e artístico de alcançar a eternidade. Sua forma indica um caminho de ascensão a ser percorrido pelo espírito e que, em seu ápice (vértice) aponta para a infinidade do céu, contrastando com o terreno plano em que se ergue. A ideia que subjaz a essa grande obra arquitetônica é servir de morada eterna para o faraó, por isso a natureza do seu material em pedras exorbitantes, na forma geométrica e na própria conservação do corpo físico através da mumificação. Em seu interior há justamente o segredo, oculto por labirintos e hieróglifos³³, garantindo sua condição icônica de forma de arte simbólica.

Mas essa pretensão de expressar o infinito, o divino e a imortalidade em formas materiais sobrecarregadas, manifesta justamente a “inadequação” entre a Ideia e o excesso (*Übermaß*) da matéria sensível sobre a Forma de arte simbólica.

Esta inadequação presente na forma de arte simbólica pode ser explicada, por um lado, pela incapacidade da intuição puramente sensível de decifrar de modo imediato o símbolo. Por outro lado, é a própria ideia exposta pela forma de arte simbólica, ou seja, a própria forma da divindade concebida no oriente antigo, que não se deixa manifestar adequadamente de modo material sensível. (GONÇALVES, 2010, p.91)

Hegel continua expondo detalhadamente as expressões da arte simbólica e suas contradições. Apresenta, assim, outra fase, em que o momento do significado absoluto penetra como substância universal e se faz valer no mundo fenomênico, criando a “Forma simbólica do sublime”. Aqui, a contradição se apresenta como sendo entre as relações da forma com o seu

³³ Na época de Hegel os hieróglifos ainda estavam começando a ser decifrados e traduzidos.

significado, uma vez que a exposição das forças universais aparece nas coisas somente como substância, deixando de ser percebidos no modo particular da intuição. Essa configuração se manifesta de maneira “positiva”, como panteísmo sublime, tal como foi exposto na Índia, no maometismo e no cristianismo primitivo e, em seu modo “negativo”, tal qual foi apresentado na poesia hebraica.

O último modo de apresentação da contradição inerente à Forma de arte simbólica foi o do “simbolismo consciente da forma de arte comparativa”. Nesse estágio, a característica principal é a “decomposição” da unidade contraditória dos dois lados do símbolo – a figura e o seu significado –, daí este período da arte se manifestar por meio de alegorias, metáforas e fábulas. Será, pois, no “poema didático”, conforme a exterioridade do conteúdo segundo sua universalidade prosaica³⁴, e na figura da “poesia descritiva”, em consonância com a forma da sua exterioridade³⁵, que a relação simbólica desaparece, se esvai em suas contradições insolúveis, abrindo caminho para que o espírito encontre sua expressão em outra forma de arte.

A visão hegeliana acerca da arte simbólica está muito relacionada à sua crítica às pretensões do primeiro romantismo de configurar uma filosofia da arte com base no simbólico. Como vimos, essa tese seria malsucedida justamente por se constituir numa forma de arte em que não estabelece uma conexão entre o conteúdo absoluto da Ideia com sua forma material, sensível e particular. O símbolo apenas expressa o mistério do sublime, mostrando o contraste entre o poder das grandes forças desconhecidas e a finitude humana. O símbolo, por conseguinte, é identificado com a imediatez da natureza e não com o espírito, sendo por isso inadequado para satisfazer a necessidade de expressão do incondicionado, exatamente por não conseguir unificar na intuição a unidade entre forma e conteúdo. Hegel não acredita, tal como foi proposto por Schlegel, que a intuição imediata da forma de arte simbólica ofereça condições para expressão do absoluto e seja, portanto, o lugar mais elevado do pensamento filosófico.

As contradições entre o conteúdo e a forma não encontrarão suas resoluções nos marcos da arte simbólica, muito ao contrário. Elas o conduzirão à sua dissolução, uma vez que se estabelecerá para a consciência a separação definitiva entre o aparecer das figuras imediatas da sensibilidade e o seu significado. Na medida em que os dois âmbitos não encontram harmonia

³⁴ Para Hegel (2014a, p. 149), o lado prosaico do “poema didático” compreende sua característica de ter a “[...] finalidade da instrução para a inteligência e a reflexão do entendimento”, não constituindo, portanto, em autonomia e vitalidade próprias às obras de arte. São exemplos Hesíodo e Epicuro na Grécia e Lucrécio e Virgílio em Roma.

³⁵ Já na poesia descritiva “[...] a matéria exterior para si se encontra em sua singularidade e aparição exterior não perpassadas pelos significados do espiritual, as quais são por seu lado expostas, retratadas e descritas como estão na consciência habitual” (HEGEL, 2014a, p.150). A antiga epigrama (pequena composição poética ou em prosa que, gravado num monumento, moeda, estátua etc., exaltava um evento importante, a vida de alguém e que termina num pensamento engenhoso ou satírico) é a expressão dessa poesia.

na intuição, mas apenas justaposição e comparação, brotam as condições para o surgimento da consciência propriamente artística. Os limites que a Forma simbólica não consegue superar farão surgir à próxima forma de arte, a “clássica”.

3.3 Desenvolvimento da forma de arte clássica

3.3.1 O ideal da arte clássica

Como estamos tentando demonstrar, na forma de arte simbólica, a mais antiga forma de expressão do absoluto, a intuição das obras artísticas não consegue apresentar uma correspondência adequada das figuras da sensibilidade com seus significados, não traduzindo de modo imediato e conveniente, através do aspecto figurado do símbolo, as representações do divino. Em sua manifestação mais alta, a do “simbolismo inconsciente autêntico”, em que a luta do significado e da forma encontrou sua profunda expressão figurativa, essa forma de arte (*Kunstform*) logrou se realizar apenas nas expressões do povo egípcio. Foi lá que a matéria bruta, como as gigantescas pedras dos templos e sarcófagos, constituiu-se no elemento principal para expressar o infinito da divindade nas figuras imediatas e grandiosas da arquitetura, encontrando, justamente por isso, sua Forma de arte mais adequada para o tempo. Entretanto, pelo próprio limite e contradição do simbólico, conseguiu apenas se aproximar da substância e da universalidade da ordem fechada da natureza. As exteriorizações do divino dessa época evidenciam a desarmonia entre a figura e o conteúdo, também demonstradas nas imagens zoomórficas das divindades que habitavam os templos e túmulos.

Não obstante, através do automovimento interno da Ideia, isto é, da sua própria lógica de desenvolvimento imanente, levou o espírito a procurar superar a contradição que impedia a efetivação na existência do ideal, criando por si só, a partir da dissolução do simbólico, as condições para a realização da harmonia da bela arte no sensível. A conformidade do belo engendrada conceitualmente pelo espírito tem de ser congruente na própria realidade, encontrando uma forma que estabeleça uma identidade superior entre as partes originalmente inadequadas. Esses elementos constituíram as determinações internas que conduziram à produção histórica de outra Forma de arte, a “forma clássica”.

A beleza clássica tem como seu interior o significado livre, *autônomo*, ou seja, não um significado de qualquer coisa, mas o que *significa a si mesmo* e, desse modo, também o que *se interpreta a si mesmo*. Isso é o *espiritual*, que em geral faz a si mesmo objeto de si. Nesta objetividade *de si mesmo*, ele tem então a Forma da exterioridade, a qual, enquanto idêntica ao seu interior, também é, desse modo, por

seu lado, imediatamente o significado dela mesma e, na medida em que ela se sabe (*weiß*), também se mostra (*weist*) (HEGEL, 2014a, p. 157, grifo nosso).

Historicamente, o primeiro povo em que a espiritualidade alcançou para si a composição adequada numa figura sensível foram os antigos gregos. O espírito grego logrou construir uma unidade conceitual entre o significado autônomo em si mesmo, livre e universal, com a forma da existência imediatamente natural e sensível, de modo que houve harmonia dos lados. Isso ocorreu porque o conteúdo espiritual, livre em si, encontrou o princípio da sua forma exterior na sua própria autonomia, retornando ao fenômeno natural não como algo simplesmente extrínseco, mas como domínio objetivo do interior sobre esse exterior. A intuição passou a ser a expressão da autonomia própria do espírito. Desse modo:

[...] nesta interpenetração a forma natural e a exterioridade transformada pelo espírito alcançam, em geral, imediatamente em si mesmas o seu significado e não indicam mais o significado como algo separado e diferente do fenômeno corporal. Esta é a identificação adequada ao espírito do espiritual com o natural, a qual não permanece apenas na neutralização de ambos os lados opostos um ao outro, mas eleva o espiritual à totalidade mais elevada a fim de ele conservar-se si mesmo no seu outro, de pôr o natural de modo ideal e de se expressar no natural e junto ao natural (HEGEL, 2014a, p. 161-162).

Foi na forma de arte clássica que emergiu a figura objetiva e exterior adequada às determinações e particularidades do espírito conforme seu conceito. Aqui, a arte conseguiu obter a correspondência entre a liberdade do conteúdo com a determinação da forma individual, engendrando a conformidade da divindade com o ideal da beleza artística. Essa harmonia foi alcançada na intuição artística da “forma humana”. Será, pois, somente na exterioridade da imagem humana que se torna conveniente apresentar o espírito na sua figura sensível. Nesse modo da intuição artística a figura é em si mesma expressão do conteúdo espiritual. O humano é “a única existência natural possível do espírito” (HEGEL, 2014a, p. 163). A figura humana se apresenta não como mera personificação de potências estranhas, mas como forma de ações e acontecimentos espirituais já depurados de todo o contingente e impróprio, expressando na efetividade apenas o que é condizente e adequado ao conteúdo espiritual.

Essa efetivação da figura humana se tornou acontecimento fenomênico na arte particular da “escultura”. Foi através das estátuas dos deuses gregos, cujo feitiço humano incorpora tanto a divindade quanto sua materialidade específica, que o conceito do belo se manifestou em realidade, aproximando o divino e o infinito do mundo humano concreto e particular, constituindo a forma mais adequada para expressão da individualidade concreta dos deuses em seu ideal autenticamente clássico. Não se trata, obviamente, de somente se prender ao arquétipo humano da escultura dos deuses, desprezando seu conteúdo, mas, ao contrário, de trazer à intuição das obras de arte a unidade e adequação mais elevada de ambos, e, com isso, a

identidade do corpo humano com seu espírito, a correspondência do individual com o divino universal.

A figura humana passa a ser a medida, não no seu aspecto material, mortal, vulnerável, precário, mas espiritual, belo e imortal, que celebra o seu esplendor nas esculturas dos deuses, conciliado e efetivado no elemento natural do mármore. É exatamente essa realização da Ideia na sensibilidade da obra particular é que constitui o belo enquanto tal.

Nesse sentido, a arte clássica se revela, para Hegel, não como o momento em que o espírito atinge sua pura liberdade e independência, pois que o meio próprio de realização desta independência do espírito, seu ser-aí mais próprio, é sem dúvida o pensamento. A arte clássica é, ao contrário, o momento em que o espírito, ainda preso e dependente da forma sensível do natural – que é imediatamente o seu ser-outro, o não-livre –, consegue expressar-se ou exteriorizar-se de modo “adequado”, mantendo-se, com isto, relativamente livre e junto a si mesmo nessa sua exterioridade (GONÇALVES, 2001. p.126)

O modo plástico das estátuas dos deuses gregos conseguiu uma apresentação inteira na figura corporal e sensível do humano, ofertando à sensibilidade aspectos universais, infinitos e imutáveis dos caracteres divinos. Foi, pois, na sua determinação plástica, como repouso meditativo e imutável, que as esculturas gregas vão apresentar no particular da intuição a Forma mais adequada da aparência do absoluto. A escultura individualiza, ao mesmo tempo e de modo harmonioso, o caráter universal dos deuses nas determinações particulares da figura humana, gestando assim a exposição do ideal clássico. Temos, por conseguinte, na forma de arte clássica, através da arte particular da escultura, a “realização do belo ou do ideal”, isto é, a síntese intuitiva entre a Ideia do belo e a sua materialidade sensível. Pela primeira vez na história da arte foi obtida a perfeita correspondência entre a obra, o divino e a figura antropomórfica como expressão do absoluto. Para Gonçalves (2010, p. 91):

[...] o deus espiritual antropomórfico do Olimpo atinge, então, pela primeira vez na história da arte, a adequação entre sua idealidade infinita com a finitude da materialidade por meio da obra de arte plástica. Na escultura clássica grega, Hegel reconhece a expressão ideal da manifestação sensível de deus.

A origem da ascensão da figura humana como a mais apropriada à esfera espiritual do belo e do divino se deu a partir do longo e conflituoso desenvolvimento da própria espiritualidade do povo grego. As narrativas mitológicas acerca da derrota dos antigos deuses pré-olímpicos para as divindades olímpicas constituem ocorrência substancial para essa transformação transcendente. A passagem entre os dois círculos dos deuses indica uma profunda mudança na mundividência grega antiga. Os deuses pré-olímpicos ainda são representações personificadas das forças e potências mais universais da natureza. Esses deuses primitivos e suas potências titânicas “[...] permanecem [...] ainda de espécie indeterminada para

a intuição ou se estendem ao desmedido e, por outro lado, ainda têm muito de simbólico em si” (HEGEL, 2014a, p.189).

O nascimento dos deuses é uma sequência. Segundo Hesíodo, do Caos se origina Gaia, Urano etc., a seguir Cronos e a sua linhagem, finalmente Zeus e os seus. Esta sequência aparece por um lado como um ascender das potências naturais mais abstratas e mais destituídas de forma para as potências naturais mais concretas e já configuradas mais determinadamente, por outro lado como um elevar-se inicial do espiritual sobre o natural (HEGEL, 2014a, p. 195).

Já os deuses olímpicos que emergiram vitoriosos da luta contra os antigos deuses são representações de uma individualidade espiritual que trazem para o centro o elemento antropomórfico da divindade. As potências naturais e a universalidade abstrata são agora incorporadas e subsumidas na autonomia da individualidade espiritual do divino. A partir deste momento, o natural e o animalesco serão apenas representações menores do espírito livre e soberano da personalidade dos deuses que se faz a si mesmo e só depende de si ³⁶. Os gregos conceberam seus deuses nos modos de uma consciência sensível, intuível e representável. Para Hegel, “[...] por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma” (HEGEL, 2014a, p. 167). A ascensão dos deuses olímpicos forneceu as condições para a exposição do divino, ofertando aos deuses gregos uma existência artística adequada em relação ao seu conteúdo absoluto.

A vitória dos novos deuses sobre os antigos conformou, por um lado, os princípios para superar a mistura descontrolada de elementos da natureza e do espírito tal qual limitava o simbólico e, por outro, possibilitou a manifestação harmoniosa do espírito na clara execução da autodeterminação de sua forma exterior. Refletiu a superação gradativa das forças meramente naturais por meio do espírito. A unidade entre a figura humana e a individualidade do divino caracterizou a personificação espiritual da forma sobre as matérias sensíveis existentes na natureza. Com essa transformação logrou executar a depuração da fantasia desregrada e arbitrária da esfera artística. Corresponde a essa realidade espiritual dos deuses novos, olímpicos, o ideal da arte clássica cuja apresentação é adequada ao que não é “passageiro” (*Unvergänglichliche*), pois que, se assim fosse, não seria a correta adequação do conceito e da sua existência. Como sentido específico da consideração universal do belo artístico, a Forma de arte clássica:

[...] enquanto conteúdo, ela apreende o espiritual neste ponto de vista, na medida em que ela traz para o seu próprio âmbito a natureza e suas potências e, desse modo, leva

³⁶ Será assim, por exemplo, nas reproduções do raio como elemento natural utilizado secundariamente para expressar o poder de Zeus.

a si à exposição não como mera interioridade e domínio sobre a natureza; mas, como a *Forma (Form)*, ela toma a forma (*Gestalt*), o ato e a ação humanos, através dos quais o espiritual brilha claramente em liberdade completa e se acomoda no sensível da forma não como em uma exterioridade apenas simbolicamente alusiva, mas como em uma existência (*Dasein*) que é a existência (*Existenz*) adequada do espírito (HEGEL, 2014a, p. 207).

Na forma fenomênica particular da bela estátua do deus deve se incorporar um conteúdo espiritual adequado, transfigurando para nós “[...] o círculo dos deuses e potências particulares da existência humana” (HEGEL, 2014a, p. 208), como representação sensível (*sinnliche Vorstellung*) do divino. Essas peculiaridades das divindades e das potências espirituais, por sua vez, têm de se expressar enquanto singularidade individual, concordando em sua unidade com a totalidade das determinações. A Ideia universal do belo, como unidade da totalidade do conceito e da sua existência, compreende, na arte clássica, a figura humana intuída nas estátuas dos deuses gregos como sendo a correspondência harmoniosa e consumada da forma e do conteúdo.

Essa composição integral da forma de arte clássica não estava restrita apenas à escultura ou à religião, mas, também expressava a conformidade que se dava na própria concepção de mundo (*Weltanschauung*) grega da antiguidade. O ideal, por ser a manifestação sensível da Ideia, aparece enquanto efetividade a partir da conjunção de fatores culturais, históricos, sociais e religiosos, não se tratando de algo que esteja definido de uma vez por todas, independente das relações concretas que estabeleça com uma comunidade real e fenomênica. A escultura clássica apresentou os deuses na sua forma autêntica para a intuição sensível, individualizado e antropomórfico, sendo o centro espiritual do templo ou da praça³⁷, congregando a comunidade através da sua figura divina e bela, que fomentava em si uma conjunção harmoniosa entre a vida ética e a vida do Estado. A individualidade espiritual se acolhia na substância da vida política coletiva da cidade e a liberdade também era expressão dessa totalidade concreta consciente de si.

A vitória dos novos deuses sobre os antigos e a passagem da arte simbólica para a clássica constituem para os gregos a transição histórica entre a dependência das forças naturais para a determinação espiritual em si mesma, transfigurando progressivamente a situação heroica dos clãs para o Estado político, da *areté* guerreira para as leis e propriedades da *pólis*. É a passagem de um estágio comandado pelas potências das forças exógenas e naturais para a liberdade ética e política da comunidade. Data deste período o surgimento dos “artistas”. Foram esses sujeitos que exerceram livremente suas produções como atividades do espírito, sendo

³⁷ A grande estátua de *Atena Partenos* criada pelo escultor Fídias (480-430 a.C.) na Acrópole de Atenas não tinha uma função exclusivamente religiosa, mas também mesclava elementos ritualísticos de forte conotação política.

considerados também como profetas e mestres da sabedoria. Foram os criadores, poetas e escultores que anunciaram e mostraram ao conjunto do povo grego, através das suas obras, o absoluto e o divino.

Tudo isso servirá de matéria para a configuração plástica da individualidade singular das esculturas dos deuses. Na medida em que assumem a forma corporal humana e se relacionam no culto com a comunidade, atribuem-se um novo material (cor, forma, gestos, vestes, etc.) condizente com o círculo dessas relações concretas.

A escultura é, por um lado, mais ideal, ao passo que, por outro lado, ela individualiza o caráter dos deuses numa humanidade inteiramente determinada e consome o antropomorfismo do ideal clássico. Enquanto essa exposição do ideal em sua exterioridade, todavia pura e simplesmente adequada ao conteúdo interior, essencial, as imagens da escultura dos gregos são os ideais em si e para si, as formas existentes para si, eternas, o ponto central da beleza clássica plástica, cujo tipo também então permanece a base quando estas formas entram em ações determinadas e aparecem enredadas em acontecimentos particulares (HEGEL, 2014a, p. 221).

Temos, por conseguinte, na obra de arte clássica uma unidade entre o subjetivo e o objetivo, de modo que o conteúdo substancial das forças da natureza está presente e é configurada pela subjetividade humana, refletindo na interioridade as determinações exteriores, assim como, por outro lado, o espírito ético e livre também se expressa na objetividade das potências divinas. Em ambos os casos temos a expressão da liberdade espiritual por meio da arte. Essa estabilidade propiciava a quietude ideal dos deuses, figurando justamente a conjunção entre a divindade e sua bela expressão. Entretanto, ocorre que esse sutil equilíbrio vai aos poucos se modificando. O mesmo movimento de transformação que ascendeu a escultura dos deuses olímpicos gregos ao momento clássico do belo, também se manifestará na dissolução desta forma de arte.

3.3.2 A desagregação da arte clássica

Hegel (2014a) aponta que foi através de uma contradição interna, imanente à própria realização histórica do ideal clássico, que a harmonia expressa pela bela arte grega foi suplantada. Por se tratar de uma avaliação filosófica, ele localizou na ebulição entre as duas partes constitutivas da escultura grega clássica, a saber, o infinito presente na divindade dos deuses através da sua imortalidade e beatitude universal e a finitude individual e exterior expostos nos detalhamentos humanos presente nas esculturas de pedra, o movimento que originou a quebra dessa simetria. A conexão do sujeito com o imediato da exposição vai aos poucos prevalecendo sobre o divino repouso dos deuses. O fino e frágil equilíbrio que constitui

o belo clássico como harmonia de tendências opostas, entre o finito e o infinito, vai progredir no sentido de constituir uma assimetria entre o conteúdo marcadamente singular e causal e a forma agradável, encantadora e bem-aventurada dos deuses.

Na última expressão do clássico, a configuração artística vai perdendo o aspecto divino, infinito e imutável, trazendo para a existência cotidiana, finita e inconstante, somente o que lhe agrada imediatamente no particular.

Pois por meio do agradável não continua se desenvolvendo porventura o substancial, o significado dos deuses, o que é universal neles, mas o lado finito, a existência sensível e o interior subjetivo são aquilo que devem suscitar interesse e fornecer satisfação. Por isso, quanto mais predomina no belo o encanto da existência representada (*Darstellung*), tanto mais a graciosidade do mesmo distrai do universal e distância do Conteúdo, por meio do qual apenas poderia ser fornecida satisfação para a submersão mais profunda (HEGEL, 2014a, p. 231).

O antropomorfismo dos deuses gregos que logrou constituir a harmonia entre a forma e o conteúdo, apresentando a aparência sensível da Ideia, será ele mesmo a causa da sua dissolução. Cada vez mais as obras de arte dos deuses foram chamadas a estabelecer e representar relações singulares, como agentes individuais, perdendo seu caráter divino e impassível e se embrenhando na finitude limitada dos interesses particulares. Desconectou-se, assim, a inserção da individualidade livre interior na existência exterior objetiva das potências divinas. A fantasia da arte deixa de expressar por seu próprio meio as transformações históricas e sociais, tal qual ocorreu na passagem do “simbólico” para o “clássico”. A interioridade subjetiva já não encontra satisfação na intuição das obras plásticas dos deuses. Nesse sentido, a arte clássica se apresentou não como o momento máximo de liberdade e autonomia espiritual, pois que ainda estava presa à forma sensível do natural, conseguindo expressar-se apenas no modo adequado junto a essa exterioridade.

A quebra da delicada simetria espiritual que sustentava o ideal clássico da arte, possibilitando a esta última apresentar o divino no modo da intuição, não será mais possível na dissolução do antropomorfismo grego. A fantasia da arte não será mais o meio por qual o evento divino se fará histórico, rompendo decisivamente a conexão entre a arte e a religião. No novo conteúdo que emerge da dissolução da arte clássica não haverá luta entre deuses novos e velhos, mas, sim, será o divino, o deus, o verbo, que se fará presente como carne, nascerá, viverá, morrerá como humano e ressuscitará como expressão do absoluto. Trata-se, pois, do surgimento histórico do cristianismo.

Enquanto a representação antropomórfica e politeísta dos gregos antigos possibilitava uma expressão estética adequada e bela destes deuses tanto na mitologia, que descrevia suas idiosincrasias, mas também sua invencibilidade, quanto principalmente nas esculturas em mármore de seus belos e fortes corpos, capazes de sugerir vida e emanar alma, a representação do deus cristão surge com uma carga

muito maior de expressividade religiosa e de espiritualidade interior, ainda que perdendo em harmonia e beleza, já que não é mais possível adequar de modo totalmente harmônico o deus monoteísta cristão à matéria sensível finita (GONÇALVES, 2013a, p. 44).

Os eventos que caracterizam o surgimento e a ascensão do cristianismo ocorrerão independentes e por fora da expressão artística, não correspondendo, por isso, a nenhum aspecto específico da arte da época. Todos esses fatores fazem surgir o processo que vai caracterizar o aparecimento histórico da terceira Forma de arte, denominada por Hegel de “romântica”. A concepção de mundo da arte romântica vai se particularizar, entre outras coisas, pela emersão da cisão, por dentro do espírito, entre a autonomia individual subjetiva e a existência exterior objetiva. Essa inadequação constituirá o móbil da transição da arte clássica para a romântica.

Será nessa nova Forma de arte que iremos nos deter com mais afinco, pois o espírito, por sua própria determinação lógica, continuará a buscar uma exposição adequada do conceito com sua realidade, tecendo o pano de fundo histórico e conceitual da modernidade e do nosso objeto de estudo, a saber, a arte particular da poesia na sua forma romântica.

4 A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA E A POESIA NA ESTÉTICA DE HEGEL

4.1 Interiorização e libertação na forma de arte romântica

A antiga unidade da concepção de mundo (*Weltanschauung*) dos gregos, expressada pelo ideal clássico, entra em desagregação, gerando como sucedâneo uma totalidade subjetiva que contém tanto o *espírito em si mesmo* como o *fenômeno objetivo*. Com a cisão entre o campo do divino e o campo artístico, ocorrência direta da dissolução da Forma de arte clássica – cujo elemento central repousava na aparição sensível como unidade do conceito do belo e sua realidade –, a subjetividade é conduzida a opor-se a esse exterior, relacionando-se com o que é corporal e extrínseco na busca somente do espiritual, procurando retornar o que estava fora para dentro de si e se reconciliando consigo mesmo. A partir desse momento histórico a procura da adequação do conceito com a nova realidade cultural deve empenhar-se em construir os meios artísticos para superar essa oposição em seu próprio elemento interior.

O espírito que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade do seu conceito com a sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade. Desse modo, o espírito chega à consciência de ter seu outro, sua existência, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade (HEGEL, 2014a, p. 252).

A forma de arte romântica, por conseguinte, é instaurada no período em que o espírito subjetivo alcança a elevada formulação de “princípio da subjetividade interior”, conquistando a partir de si mesmo e da sua autonomia a objetividade sensível da existência. O exterior em si mesmo, para além e separado da subjetividade, passa a ser uma existência inadequada para a nova cultura que emerge da dissolução do clássico. Caso esse novo conteúdo espiritual queira se apresentar como belo, deve, antes, gerar a partir de si uma “beleza espiritual”, como subjetividade em si e para si infinita. Necessita, porém, sair da simples formalidade, do finito, e ascender ao “absoluto”. Obriga-se, portanto, a se representar pelo conteúdo substancial apreendido enquanto subjetividade efetiva. Essa será a concepção fundamental da arte romântica.

O conteúdo autêntico do romântico é a interioridade absoluta. Já sua forma de arte (*Kunstform*) é a subjetividade espiritual enquanto expressão da sua autonomia e liberdade. A unidade da forma com o conteúdo deve ser produzida a partir da subjetividade efetiva que penetra na existência exterior e se reconhece nela como momento de si mesma. Este efetivar-se da subjetividade como liberdade não é estranho ao movimento do absoluto, mas se apresenta

agora em sua própria negatividade infinita imanente que, segundo seu conceito, tem a si mesmo como resultado da sua atividade. A subjetividade absoluta deve se configurar como efetividade, como fenômeno subjetivo da expressão divina e, como tal, passa a ser suscetível de exposição artística.

O conceito hegeliano de arte romântica envolve uma nova definição de beleza, não mais como harmonia como o interior espiritual e o exterior corpóreo, mas como predomínio do espiritual sobre a corporalidade. [...] O conceito de beleza se transforma na arte a partir de seu novo parâmetro de espiritualidade interior, proposto pela religião cristã (GONÇALVES, 2001, p. 338).

As potências da natureza expressas na antiga arte simbólica e os deuses da arte clássica são dissolvidas pela força da subjetividade romântica e, posteriormente, são absorvidas na correspondência com sua substância interior infinita. Ao contrário da exposição do absoluto pela fantasia desregrada da arte simbólica – fruto da contraposição do humano com a natureza e a objetividade em geral – ou da batalha dos deuses novos e velhos da antiga Grécia – expressão da superação das forças e potências da natureza indeterminada por representações de uma individualidade espiritual infinita – agora, no período romântico, a interioridade absoluta não é fornecida pela arte, mas pela religião. A figura e paixão de Cristo vão fornecer a revelação para a arte de que o humano é o ser espiritual por excelência e deve ser considerado como tal.

Visto desta forma, na nova religiosidade do espírito, o humano não será mais concebido em formas puramente anatômicas e naturais, mas como espírito encarnado, à imagem e semelhança de Deus, que nasceu, viveu e sofreu a morte como qualquer mortal. O sujeito e sua subjetividade são originalmente expressões do divino em sua verdade, isto é, permanecem com a centelha da infinitude mesmo enquanto indivíduo particular. Trata-se de um deus que, sendo corpo e espírito, mostra com a sua presença que o infinito reside no finito. “O sujeito particular é fenômeno de Deus” (HEGEL, 2014a, p. 254). Nesse novo modo de exposição, cabe a arte, a partir de agora, a tarefa conduzir este conteúdo absoluto que não nasceu da sua fantasia a uma nova intuição, circunscrita à subjetividade.

Nessa nova concepção de mundo (*Weltanschauung*) em que a subjetividade passa a ser o centro do mundo fenomênico, finito e contingente, o conteúdo e a forma de arte apresentam “[...] o sujeito efetivo, particular, em sua vitalidade interior, que adquire valor infinito, na medida em que nele sozinho se desdobram e se concentram na existência os eternos momentos da verdade absoluta, que apenas é efetiva como espírito” (HEGEL, 2014a, p. 255). Para melhor apresentar esses intrincados aspectos, Hegel expõe as três formas do conteúdo e da aparição da subjetividade absoluta enquanto novo modo de configuração da efetividade da arte romântica. São elas:

- a) “A forma humana”, que não é mais apresentada apenas como exteriorização do absoluto, mas sim, como “representação do divino em si mesma”. Diferente do modo clássico, agora a figura humana se sabe como parte constituinte de deus e se mostra como espírito universal mesmo na apresentação particular. A história de Cristo – nascimento, sofrimento, morte e ressurreição – passa a ser a representação máxima do aparecer do divino na humanidade, elevando a existência singular à condição de universalidade no modo da reconciliação (*Versöhnung*);
- b) “O sacrifício”, entendido como o processo que deriva do esforço da reconciliação, pois que essa unidade não nos é dada de modo imediato, mas, antes, deve ser conquistada através da elevação do espírito desde a finitude da existência imediata até a verdade do absoluto. O percurso do espírito é uma atividade de luta, disputa, nulidade e tormento, como que uma depuração pelo sofrimento, que pode conduzir à morte como negação do negativo, sendo, por isso, afirmativo, enquanto ressurreição do espírito;
- c) “O círculo da mundanidade”, isto é, como a arte não possui domínio dos processos divinos e da reconciliação religiosos por meio e através da sua própria fantasia, então ela também leva à aparição (*Erscheinung*) momentânea dos aspectos finitos que se relacionam com o espírito imediato, tanto nas formas espirituais subjetivas dos interesses mundanos, paixões, sofrimentos, alegrias, esperanças e satisfações, quanto do lado exterior da natureza e seus fenômenos singulares.

4.2 Apreensão e expressão do conteúdo da arte romântica

A forma de arte romântica apresenta como apreensão do seu conteúdo não mais a natureza com sua força desequilibrada e nem mais a figura dos deuses expostos pela fantasia poética, mas somente o “ânimo subjetivo” (*subjektives Gemüt*) disposto como autonomia interior e liberdade da subjetividade. A representação do divino passa a ser o próprio humano, pois que este contém em sua interioridade espiritual o sentimento da fagulha divina. Do mesmo modo, com a secularização da natureza, todo o conteúdo externo é constricto num único ponto do interior humano, estendendo infinitamente sua subjetividade para a absorção dessa substância.

Os dois mundos em exposição na forma de arte romântica – o “reino espiritual e o reino exterior” – serão tratados a partir da subjetividade infinita do sujeito. O primeiro cumpre o círculo do nascer, viver, sofrer, morrer e ressuscitar no espírito, como reconciliação (*Versöhnung*) com o absoluto. O segundo, embora externe um meio impróprio ao percurso espiritual, se relaciona com o primeiro através da extensão e introdução do “ânimo” (*Gemüt*) na natureza exterior, de modo que também ele expresse interioridade, criando as condições do espírito interior se reconciliar consigo mesmo na exterioridade.

À vista disso, destaca-se um novo e fundamental aspecto que passa a configurar efetivamente a relação entre o conceito e a realidade artística: o “ânimo” (*Gemüt*). Ao contrário da arte clássica em que a Ideia do belo se fazia valer por sobre a aparência imediata elevando a intuição exterior ao ideal, no modo da arte romântica há um decréscimo do elemento intuitivo e uma modificação da representação do divino. Ambos passam a ser mediados e apreendidos a partir do *ânimo* disposto no interior da subjetividade infinita do sujeito. A separação da esfera da arte – até então notadamente marcada pela intuição (*Anschauung*) – da esfera do divino – expressa pela representação (*Vorstellung*) dos deuses – deixou a exposição artística livre para a subjetividade ilimitada, como “ânimo”, para desdobrar-se por sobre todo e qualquer conjunto de interesses da sua atividade, inclusive os singulares. A essa autonomia conquistada se relaciona a transformação de qualquer matéria, até as mais incorpóreas, na utilização como exposição artística.

Se, por um lado, a arte romântica não mais vai poder apreender artisticamente através da bela forma como expressão sensível do absoluto, por outro lado, a liberdade da subjetividade irá contrabalancear essa perda doando através do pensamento todo um universo por sobre o qual a arte pode se debruçar e exprimir sua fantasia. Essas novas determinações constituirão um passo decisivo na evolução da “desmaterialização das obras de arte”³⁸, configurando tanto na produção quanto na apreensão, algo mais que não somente o puro sensível.

Em contraste com as formas de arte anteriores temos, na relação romântica do conceito com sua realidade, mais desenvoltura na exposição do círculo imediato das contingências e das particularidades da vida, inclusive os mais triviais e efêmeros, abrangendo nessa apresentação, inclusive, objetos não-belos³⁹. A “história do ânimo” (*Gemüt*), em suas lutas para executar os

³⁸ Gonçalves (2010, p. 94-95) destaca que o adjetivo “*ideell*” utilizado por Hegel para caracterizar a arte romântica, se difere do substantivo “*Ideal*” anteriormente utilizado para descrever o fenômeno do belo. “*Ideell* diz respeito apenas à ideia, que não mais aparece sensivelmente de forma adequada, mas que em sua inadequada forma de aparição por meio de uma matéria sublimada pode agora ultrapassar a forma restrita de apreensão da intuição sensível”.

³⁹ “A arte romântica abre espaço para o que não é belo, mas que não é necessariamente o feio, embora possa incluí-lo” (HEGEL, 2014a, p. 261).

seus fins no mundo, mas que não são causados pelo próprio mundo, e a procura pela unidade e conservação do divino no interior de si mesmo é o novo heroísmo do romantismo.

4.3 O percurso da poesia romântica segundo Hegel

Hegel classifica o percurso da arte romântica, e mais especificamente de sua produção poética, em três momentos distintos: “o círculo religioso, a cavalaria e a autonomia formal das particularidades individuais”. Vamos aqui enfatizar os momentos substanciais das duas primeiras fases e, posteriormente, dedicaremos especial atenção ao último momento que compreende a arte vivenciada por Hegel.

Há que se evidenciar que a procura pela unidade do conceito do belo com sua realidade, o ideal, assume na forma de arte romântica a exposição da subjetividade substancial do ânimo (*Gemüt*), da reconciliação (*Versöhnung*) de Deus com o mundo e o reencontro do espírito consigo mesmo, como sendo o campo espiritual mais apropriado para sua expressão. Por isso, o ideal não está excluído da Forma de arte romântica, mas assume outra qualidade completamente distinta da clássica.

Para a beleza romântica [...] é pura e simplesmente necessário que a alma, embora apareça no exterior, mostre ao mesmo tempo que está reconduzida em si mesma desta corporalidade e que vive em si mesma. O que é corporal pode, por isso, apenas expressar neste estágio a interioridade do espírito, na medida em que leva à aparição (*Erscheinung*) o fato que a alma não tem sua efetividade congruente nesta existência (*Existenz*) real, mas nela mesma. Por este motivo, a beleza agora não mais se referirá à idealização da forma objetiva, mas à forma interior da alma em si mesma; ela se torna uma beleza da interioridade (*Innigkeit*), enquanto o modo como cada conteúdo se forma e se configura no interior do sujeito, sem manter o exterior nesta interpenetração preso ao espírito (HEGEL, 2014a, p. 266).

Desse modo, as determinações do novo ideal se efetivam como intuição do espírito interior que abrange a forma exterior, ou seja, se estabelece no reconhecimento de que a obra de arte deve corresponder ao conceito com sua realidade a partir da subjetividade que se quer recomposta com o mundo a partir de si mesma. A mediação se realiza na subjetividade substancial que procura superar as oposições no sentido do congraçamento. Portanto, a determinação do ideal romântico implica o movimento de, a partir da subjetividade, sair e mergulhar na relação com a objetividade, mas encontrar nessa outra a si mesma, o que é, em última instância, um reencontro e uma reconciliação. É o permanecer junto a si mesmo enquanto unidade na diversidade.

4.4 O âmbito religioso da arte romântica

Essa primeira fase romântica, que corresponde ao “círculo religioso”, contém suas próprias esferas de exposição do sagrado, a saber: a da história da “Redenção de Cristo” como sendo a aparição (*Erscheinung*) na existência particular do Absoluto; seu amor e ânimo como constituindo a reconciliação do divino com o humano e, por fim, a comunidade como expressão do espírito universal de Deus presente em toda a humanidade. Por isso podemos apontar que o amor é o conteúdo determinante e universal do primeiro estágio do romântico.

O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade (*Innigkeit*), que apenas neste outro a alma vive na interioridade (*Innigkeit*) consigo mesma. Esta vida em si mesma em um outro é, enquanto sentimento, a interioridade (*Innigkeit*) do amor (HEGEL, 2014a, p. 268).

Se o amor é o conteúdo, a fé é o centro da esfera religiosa do romântico. Por isso, ela se desenvolve independente da arte, não necessitando da fantasia para representar sua verdade em si mesma, mas somente do credo. Entretanto, por outro lado, a religião vai ter na arte uma aliada no sentido de que esta última também expõe intuitivamente à consciência a vida de Cristo, transformando e fixando seus momentos máximos – nascimento, sofrimento, morte e ressurreição – em fenômeno externo adequado à interioridade do credo. Não se trata, nesta exposição do divino, de uma repetição do antigo ideal clássico das estátuas dos deuses gregos, muito ao contrário. Na esfera religiosa do romântico a particularidade e a contingência do fenômeno exterior são acolhidas pelo espírito subjetivo como o outro de si mesmo. Aqui, o que não é ideal é também acolhido e reconciliado na intuição como um momento do conteúdo.

Assim, por exemplo, a imagem de Cristo, de acordo com o novo ideal romântico, não deve mais ser expressa no sentido plástico do clássico, como um deus grego, mas deve possuir interioridade, personalidade subjetiva, singularidade e espiritualidade universal. Deve apresentar à intuição a concordância destes elementos opostos. Essa dificuldade da expressão artística de um conteúdo que originalmente não brota da sua livre fantasia, mas que mesmo assim se faz necessário ser intuído, assume, pois, o seguinte modo:

[...] no que se refere à Forma exterior, o melhor será o centro entre o natural particular e a beleza ideal. É difícil encontrar corretamente este centro justo e, assim, pode aqui privilegiadamente se apresentar a habilidade, a sensibilidade (*Sinn*) e o espírito do artista. – Junto às exposições deste círculo inteiro, independente do conteúdo que pertence à fé, estamos em geral, mais do que no ideal clássico, referidos ao lado do fazer subjetivo (HEGEL, 2014a, p. 272).

Nesse sentido, as pinturas que expressam as fases internas do círculo religioso trazem para a intuição a conjunção entre o comum do humano com o interior e espiritual, convertendo

a singularidade corporal e espiritual para sua essencialidade e universalidade, expressando uma harmonia que nasce do sacrifício, da dor, da morte do finito, do sensível e subjetivo para a reconciliação como absoluto. Aparecem, pois, nestas imagens, o corpo humano de Cristo martirizado, como que expressando a fragilidade e transitoriedade de todos nós, mas, ao mesmo tempo, a certeza espiritual da vitória de Deus sobre a dor, a morte e a reconciliação com a vida eterna.

Nas imagens do Monte do Calvário, Cristo aparece preso à cruz, desfigurado, ladeado por dois ladrões, cercado por amigos, discípulos, parentes e, ao mesmo tempo, por soldados que o mataram. Tudo isso expressa para a intuição à conjunção entre o amor e o ódio, a tristeza da morte e a certeza da finitude humana, mas que anuncia, contraditoriamente, a ressurreição e a infinitude divina. “Em todas essas relações surge aqui, em comparação com a beleza clássica, o não-belo (*das Unschöne*) como momento necessário” (HEGEL, 2014a, p. 273). A expressão do divino pela intuição artística não exclui as particularidades e contingências fenomênicas, muito ao contrário, absorve essas contradições na intenção da reconciliação.

Assim também ocorreu com a apresentação no modo sensível do afeto materno, nas imagens do amor de Maria por seu filho. A dualidade entre ser mãe de um homem que é ao mesmo tempo seu deus, representa a exigência que se faz ao espírito de buscar a unidade do indivíduo singular com o divino na realidade mais humana. Assim são as Madonas, que, inclusive, podem aparecer amamentando o pequeno Jesus, ensinando-o ou mesmo segurando-o depois de morto. Outra imagem que representa as penitências e a conversão são as pinturas de Maria Madalena, particularmente as italianas. Para Hegel (2014a, p. 284):

[...] ela aparece aqui, segundo o interior e o exterior, como a bela pecadora, na qual o pecado é tão atraente quanto a conversão. Mas então nem o pecado nem a santidade são tomados de modo tão sério; muito foi-lhe perdoado porque ela amou muito; ela foi perdoada por causa de seu amor e de sua beleza, e o elemento comovente consiste no fato de que ela ainda constrói uma consciência moral (*Gewissen*) a partir de seu amor e em beleza rica de sentimento da alma derrama lágrimas de dor. Seu erro não está em ter amado demais; mas este é por assim dizer seu belo, comovente erro, no fato de que ela crê ser uma pecadora, pois sua beleza mesma, plena de sentimento, fornece apenas a representação de que ela em seu amor foi nobre e de ânimo profundo.

4.5 O contexto da arte da cavalaria

No processo de desenvolvimento da forma de arte romântica, o círculo religioso, primeira grande expressão desse acontecimento estético, também apresenta seus limites, uma vez que a subjetividade infinita extrai apenas do conteúdo da fé sua reconciliação com o mundo humano, tornando a esfera religiosa a única forma da efetividade na interioridade da

representação. À vista disso, a intuição própria da condição artística passa a ser apenas um desdobramento secundário da reconciliação da subjetividade com o divino. Entretanto, essa mesma subjetividade infinita que encontra na existência finita a possibilidade de redenção, também vai se expandir para outros campos da mundanidade, desenvolvendo suas potencialidades na efetividade da realidade exterior.

A subjetividade religiosa abriu caminho para a conquista do mundo, transfigurando a realidade conforme os fins últimos da redenção humana. A partir dessa conquista primordial, a subjetividade em si mesma ilimitada, desdobra seus interesses para outra esfera do conteúdo, expressando sua liberdade singular nas atividades particulares e limitadas da finitude do mundo. “Nesta sua subjetividade ela, por isso, introduz toda a interioridade do ânimo infinito, a qual ela até o momento tinha somente preenchido como Deus” (HEGEL, 2014a, p.288). Três sentimentos se destacam nesse estágio: a honra subjetiva, o amor e a fidelidade. Não se trata aqui de elementos propriamente éticos, trabalhados conforme o conceito, mas de expressões da subjetividade e da sua recém conquistada autonomia, sendo por isso ainda unilateral e abstrata em seus progressos. Essas matérias ganharão intuição artística através da arte particular da poesia, pois é a arte que melhor expressa a interioridade e seus fins em si mesmos.

É importante destacar nesta segunda fase romântica que no círculo da cavalaria a arte não possui mais, como na época clássica, o *pathos ético* como conteúdo e material objetivo da sua exposição. Tão pouco expressa o sentido da simples oposição à mundanidade que aspirava suprimir o aspecto natural do humano e que prevalecia na ética do círculo religioso. Do que se trata nesta fase é que, na medida em que a eticidade cristã se forja na configuração da presença do humano no mundo, enquanto vontade de uma subjetividade em si e para si, suas ações se desenvolvem na efetividade desse mesmo mundo e o que era visto apenas como negatividade é agora material positivo para a intuição artística.

Assim, a poesia desta fase passa a se erguer de modo livre em sua subjetividade, conquistando em si mesma a mundanidade, uma vez que não há pressuposto, nem a objetividade de uma mitologia e nem as circunscrições da esfera religiosa. Seus fins éticos partem apenas da reflexão de si mesmos e a exposição dos seus heróis assumem, portanto, uma distinção fundamental dos arquétipos clássicos.

Mas o que há de comum entre os heróis (*Helden*) da idade média e os heróis (*Heroen*) da Antiguidade é a *coragem*. Mas também esta assume aqui uma posição inteiramente diferente. Ela é menos o ânimo (*Mut*) natural, que repousa na habilidade saudável e na força, não enfraquecida pela formação, do corpo e da vontade e que serve de apoio à realização de interesses objetivos, mas ela parte da interioridade do espírito, da honra, do cavalheirismo e é no todo fantástica, na medida em que se submete às aventuras do arbítrio interior e às contingências de enredamentos exteriores ou aos

impulsos da piedade mística, mas em geral à relação subjetiva do sujeito sobre si mesmo (HEGEL, 2014a, p. 291).

Esse deslocamento pode ser visto quanto ao conceito de honra. Ela deixa de ser algo objetivo e fixado nas tradições míticas para se estabelecer na representação e no valor que o sujeito faz e atribui a si mesmo no âmbito mundano. É a personalidade individual que sanciona valor de honra às relações que estabelecem com os outros e o mundo. Desta feita, dentro dessa liberdade subjetiva do sujeito, pode também executar ações más e ruins, mesmo sendo para ele questões de honra. O cerne da apresentação artística da honra cavaleiresca não gira em torno do objeto, da questão objetiva, mas da representação subjetiva que o sujeito assume e coloca como finalidade da sua ação. Temos, portanto, como corolário da honra subjetiva que se dá a si mesma sua finalidade e importância, a violabilidade e a reparação como consequências naturais da infinidade e arbitrariedade que a honra subjetiva coloca para si, funcionando como matéria para a poesia e os romances da cavalaria medieval.

Também o amor do círculo mundano da cavalaria se torna matéria nas representações da arte romântica. Nessa exposição da subjetividade infinita – ao contrário da honra que se coloca como pura autonomia sobre as determinações externas – o amor romântico manifesta-se como a subjetividade ilimitada que se entrega ao outro a ponto de abdicar da sua autonomia, acreditando encontrar somente na consciência do outro o próprio reconhecimento e saber sobre si próprio.

O amor aqui todavia apenas se torna essencial pelo fato de que o sujeito se abre nesta relação segundo seu interior, seu em-si-mesmo-infinito. Este perder-se da própria consciência em um outro, esta aparência de desinteresse pessoal e de abnegação, por meio de que o sujeito primeiramente se reencontra e se torna si mesmo (*Selbst*), este esquecimento de si mesmo, de modo que o amente não existe para si mesmo, não vive para si mesmo e não se preocupa consigo mesmo, mas encontra as raízes de sua existência em um outro e, mesmo assim, neste outro justamente desfruta inteiramente de si mesmo, constitui a infinitude do amor (HEGEL, 2014a, p. 298).

Este sentimento da subjetividade ilimitada que se quer efetiva, atuante e reconhecida na subjetividade do outro, é a matéria que a fantasia efetivará nas intuições da arte em busca do belo. Aqui surgirão as contingências do amor, seus choques e colisões. Todo um conjunto de relações, interesses e circunstâncias vão ajudar compor os valores das expressões no âmbito da exposição artística.

Nesse mesmo campo de extensão e valorização da subjetividade sobre a mundanidade aparece o sentimento da fidelidade romântica. No caso em questão, Hegel tem em vista a fidelidade do vassalo da cavalaria ao seu superior – senhor, comandante, rei, imperador – e que não implica em subordinação, mas da livre autonomia da individualidade e dos fins de uma coletividade, coesão principal da sua ordem social. Entretanto, tal como os outros sentimentos

anteriormente expostos, aqui também aparecerão às colisões, uma vez que a autonomia subjetiva se choca com outras autonomias subjetivas, esbarrando nos interesses pessoais. Assim, os cavaleiros seguirão seus senhores até que um ponto de discórdia aparecerá em seus trajetos, constituindo a matéria para a fantasia da exposição artística.

Em todos os casos da subjetividade ilimitada que se estende sobre o mundo, configurando a partir de si mesma sua ação através da honra, do amor e da fidelidade, está em jogo a forma de arte em cuja intuição o ânimo e a autonomia do sujeito devem aparecer configurada. A arte romântica da cavalaria logrou trazer para a esfera da exposição o que estava do lado de fora da religião, os fins propriamente humanos do sentimento, que valem por si mesmos e que compreendem o lado da liberdade subjetiva. Não que a religião tenha perdido importância para a arte, mas que a partir do romance e da poesia da cavalaria conquistaram dignidade como esferas próprias de exposição artística no mundo.

No todo deste momento a criação artística perpassa por trabalhar uma matéria (*stoff*) cujo protagonismo está à cargo de indivíduos singulares: suas paixões, sentimentos, alegrias, dores e esperanças. A expressão desses estados de espírito e ideias próprias requer formas de arte que atendam a esse propósito, daí a crescente relevância da pintura, música e poesia. Trabalhar com materiais cultos ou humanizados, que carregam em si a marca do espírito em sua subjetividade, permite que a expressão do íntimo e do espiritual não encontre a resistência intransponível das matérias-primas que a arquitetura e a escultura utilizavam.

4.6 A modernidade como autonomia formal das particularidades individuais

A característica principal desse terceiro momento da forma de arte romântica é o modo como o círculo da subjetividade infinita se relaciona com a matéria (*Stoff*) interior e exterior, procurando se satisfazer nessa efetividade e se deleitando pelo que “[...] está aí, a satisfação consigo mesmo, com a finitude do ser humano e com o finito, com o particular, com o que é da espécie do retrato (*Porträtartigen*) em geral” (HEGEL, 2014a, p. 310). Isso quer dizer que a particularidade e imediatidade da vida presente do humano são transformadas em vitalidade espiritual pelo trabalho artístico, mesmo que para isso relegue a pretensão de beleza como unidade do conceito e do fenômeno.

A autonomia das particularidades individuais é resultante do processo de transformação da Forma de arte romântica, pois que desde o início, no círculo religioso, está posto a assimetria entre a subjetividade infinita em si mesma – autônoma em seu conteúdo espiritual – e em oposição à matéria exterior. A separação da esfera do divino e da arte deixou essa última livre

para desdobrar-se, como subjetividade ilimitada, por sobre os interesses singulares da sua própria atividade. A essa autonomia conquistada se relaciona a transformação de todo e qualquer material imediato, particular, finito e trivial em exposição artística. A liberdade da subjetividade se confronta com a possibilidade da perda definitiva do ideal como realização da unidade total do conceito do belo com sua realidade. A contraposição dos dois lados e o recolher do interior em si mesmo configura uma arte completamente separada dos outros campos do absoluto, resultando em seu aspecto formal.

Em outras palavras, a unidade absoluta do conteúdo e da figura tal qual se expressava na forma clássica já não será mais atingida na forma romântica. Não por incapacidade ou deficiência, mas pela metamorfose própria no desenvolvimento do espírito. Não será mais no campo da arte que se apresentará essa unidade como totalidade. Para Hegel (2014a, p. 311):

A progressão e término da arte romântica, em contrapartida, é a dissolução interior da matéria artística mesma, que se desfaz em seus elementos, um tornar-se livre de suas partes, como qual inversamente se elevam a habilidade subjetiva e a arte da exposição e, quanto mais solto se torna o substancial, tanto mais elas se tornam perfeitas.

Do ponto de vista artístico, três modos de exposições dessa forma de arte devem ser considerados: a autonomia do caráter; a aventura e a própria dissolução do romantismo enquanto Forma de arte. Vejamos como Hegel expressa essas considerações.

I) No que diz respeito ao primeiro aspecto oriundo dessa última fase do Romantismo, a “autonomia do caráter”, somos apresentados ao ápice da subjetividade infinita em si mesma que aparece, por sua vez, no modo como o sujeito constitui seu mundo, ou seja, como “particularidade do conteúdo”; como “união imediata com esta particularidade e os desejos e fins desta; e um caráter que se limita em si mesmo”. Essas características puramente subjetivas e autônomas, em que a particularidade humana chega a sua completa vitalidade, apresentam uma individualidade sem qualquer referência ao *pathos universal*, seja clássico ou religioso, partindo em suas ações e reações de sua própria natureza interna. Como só depende de si e é livre em si mesmo, essa firmeza do caráter formal ou realiza o que se propõe ou sucumbe em sua tentativa.

Hegel apresenta esse tipo de caráter na configuração artística dos personagens de Shakespeare (1564-1616), como MacBeth, Otelo e Ricardo III. Os caracteres dessas tragédias apresentam essa condição da subjetividade autônoma moderna, onde a paixão, a ambição, o amor e as amizades são circunspectos ao círculo de interesses imediatos e egoístas. A autossatisfação das inclinações, justamente por não ter limites para suas execuções, pode conduzir ao poder ou à destruição. Nesse conjunto de caracteres, a autonomia da

individualidade assume como finalidade a contingência e, dentro deste âmbito, nenhuma reconciliação objetiva é possível.

Quanto mais particular é o caráter, que apenas se retém a si mesmo e, desse modo, se aproxima facilmente do mal, tanto mais ele tem de se impor na efetividade concreta, não apenas contra os obstáculos que se colocam no caminho e impedem sua realização, mas tanto mais, também por meio desta sua realização mesma, ele é impelido para o declínio (HEGEL, 2014a, p.314).

Ainda no primeiro aspecto da autonomia do caráter, Hegel destaca outra espécie de formalismo que não se desdobra na realidade sendo, por isso, considerados ânimos silenciosos, que ficam presos na interioridade, mas que em determinado ponto aparecem para a vida exterior sem, entretanto, saber se terá sucesso ou fracasso nessa atividade. Esses ânimos que estão presos nas profundidades da subjetividade quando são chamados para agir não possuem nenhuma habilidade ou referência externa, por isso podem tomar decisões desmedidas ou ficar passivos. Essas são as contradições dos ânimos silenciosos. Aqui, também Shakespeare é citado como expressão artística desse caráter, notadamente em *Romeu e Julieta* e *Hamlet*.

Em todas essas personagens estão operando a unidade da intuição artística com sua realidade histórica. As figuras de Shakespeare apresentam de modo geral a força de vontade infinita da subjetividade particular que tem na sua própria individualidade o ânimo para o estabelecimento das suas finalidades. Não obstante, ao entrar em colisão com a objetividade exterior, a unilateralidade da autonomia subjetiva tende a não responder ou agir prudentemente aos desafios.

II) O segundo ponto da “autonomia formal das particularidades subjetivas” apresentadas na filosofia da arte é a “aventura”. Por “aventura”, Hegel define justamente as circunstâncias e particularidades das situações que estimulam o caráter no exterior. Trata-se, por conseguinte, da forma que o caráter subjetivo e autônomo assume no seio da efetividade concreta. Nessa situação, o ânimo subjetivo é alheio às circunstâncias em que expressa sua ação “[...] pois em seu agir interessa-lhe menos realizar uma obra em si mesma fundamentada e que perdura por meio de si mesma, mas antes em geral apenas se fazer valer a si mesmo e realizar atos” (HEGEL, 2014a, p. 322).

A aventura romântica a partir da autonomia formal da subjetividade não possui finalidade extrínseca e necessária, mas somente contingências da interioridade – o amor de uma dama, a restituição do direito de um oprimido pela força dos punhos, a fama, a coragem, qualquer que seja a honra etc. –, tudo apenas constitui uma razão para o ânimo sair para o exterior e procurar a aventura. As casualidades individuais e unilaterais das figuras colidem com a casualidade das coisas externas e isso, por vezes, conduz a um tratamento cômico dessas

contingências. São os casos expressos nas obras literárias de Ludovico Ariosto (1474-1533), Miguel Cervantes (1547-1616) e do próprio Shakespeare que conduzem à dissolução da aventura romântica para o “romanesco”.

No “romanesco” moderno, ao invés de um exterior misterioso e dos fins fantásticos imaginados pelos cavaleiros, ele transmutou-se na ordem da sociedade civil e do Estado, com todas as suas determinações particulares da família, dos empregos, da política e do governo. Desse modo, os indivíduos e seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou da melhoria do mundo, se colocam como novos cavaleiros, em oposição a essa ordem subsistente. O mundo efetivo em sua prosa cotidiana se lhes opõe dificuldades para a realização dos seus intentos subjetivos e quiméricos. Os jovens são, particularmente, estes “novos cavaleiros” que devem lutar para mudar o mundo que julgam como infortúnio⁴⁰.

Nisso, as exigências e os desejos subjetivos, nesta oposição, se elevam para uma altura incomensurável; pois cada um encontra diante de si um mundo encantado, para ele completamente inapropriado, o qual ele deve combater, pois este mundo fecha-se para ele e em sua firmeza áspera não cede às suas paixões, mas impõe a vontade de um pai, de uma tia, de relações civis etc. enquanto um impedimento (HEGEL, 2014a, p. 328).

Por fim, o que pareciam ser elevados ideais de transformação do mundo acabam por ser dissolvidos com os anos de experiência e os desejos e opiniões subjetivas acabam por se adequar, ao seu modo, à racionalidade subjacente. A aventura encontra sua interpretação na prosa do mundo.

III) “A dissolução da Forma de arte romântica”. A arte romântica – surgida a partir da deterioração da arte clássica – também entra em decomposição. Em termos da filosofia da arte a diferença é que na Forma clássica o interior subjetivo e a aparência exterior encontravam uma harmonia na obra de modo que o belo era a unidade plena entre o conceito e sua realidade. Agora, no âmbito da primeira dissolução promovida pela ascensão do cristianismo e do seu “círculo religioso”, a subjetividade, mergulhada em si mesma e buscando nessa interioridade a totalidade do mundo a partir de si, encontra nessa relação apenas o que a própria subjetividade autônoma coloca a si como reconciliação (*Versöhnung*). Essa é, pois, a primeira negação que emerge a partir da desagregação do clássico.

Entretanto, essa autonomia de se animar e permanecer por si que o interior subjetivo alcança, também delega para o exterior a liberdade de mover-se enquanto particularidade e peculiaridade. Desse modo, quando a “interioridade subjetiva do ânimo” se torna elemento

⁴⁰ Sem dúvida que aqui Hegel tem como referência a obra de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* de 1774. Há várias versões brasileiras, entre elas: “Os sofrimentos do jovem Werther”. Prefácio e tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

fundamental da exposição, ela também se torna contingente, ou seja, a liberdade interior e subjetiva se faz valer apenas como exposição do ânimo circunstancial, não ultrapassando os objetos ocasionais e fortuitos que encontra em suas relações. Essa é a negação da negação no âmbito do espírito romântico⁴¹. Passamos a ter, portanto, no círculo das manifestações artísticas, a exposição da unidade subjetiva e interior espiritual com a totalidade infinita das circunstâncias e dos temas exteriores em cujo ânimo se manifesta. A partir de então passa a não haver limites para a expressão da arte romântica, exceção feita ao conteúdo objetivo em si e para si válido, como o belo clássico, mas que já foi anteriormente dissolvido. Para esse modo expressão artística:

[...] tudo tem lugar nas representações (*Darstellungen*) da arte romântica, todas as esferas da vida e os fenômenos, o maior e o menor, o mais elevado e o insignificante, o ético, o não-ético e o mal; e principalmente a arte, quanto mais se mundaniza, sempre mais e mais se acostuma às finitudes do mundo, toma predileção por elas, garante-lhes completa validade, e o artista se sente bem nelas, quando as expõe tal como são (HEGEL, 2014a, p. 330).

O conteúdo da vida cotidiana, transitória e finita, em sua “objetividade prosaica”, é apreendido subjetivamente como sentimento interior infinito em si mesmo, conquistando e arrastando esse comum para seu âmbito, reconfigurando a partir de seu ânimo interno a intuição das obras de arte. Essa é, pois, a dissolução da forma de arte romântica.

Agora, as formas e os fenômenos interiores e exteriores do cotidiano são assimilados pela vitalidade subjetiva do artista e dispostos para a apresentação e intuição, sendo, portanto, parte do círculo das obras de arte.

Em termos mais precisos, foram principalmente a poesia e a pintura que, entre as artes particulares, se voltaram para tais objetos. Pois, por um lado, é o particular em si mesmo que fornece o conteúdo, por outro lado, é a peculiaridade contingente, mas autêntica em seu círculo, do fenômeno exterior, que deve se tornar aqui a Forma da exposição. Nem a arquitetura nem a escultura e a música se prestam para a realização de uma tal tarefa (HEGEL, 2014a, p. 332).

Hegel tem aqui em vista as poesias de Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805) e as pinturas dos holandeses tardios⁴². Em que pese a forma de arte romântica ter se erguido da dissolução da arte clássica, por isso mesmo não satisfazendo mais os âmbitos mais altos do conteúdo universal, ela ainda consegue expressar através do espírito e do ânimo subjetivos uma reconciliação do pensamento com os objetos pela intuição artística.

⁴¹ Aqui a negação da negação não é, como na lógica clássica, uma simples afirmação, mas, ao contrário, remete ao princípio lógico especulativo da identidade de contrários.

⁴² Hegel cita nominalmente Antoon van Dyck (1599-1641), Philips Wouwerman (1619-1668) e Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) (HEGEL, 2001b, p. 180).

Desse modo, a arte romântica não apenas reproduz os objetos naturais e externos – como as praias, florestas e o céu noturno – ou sentimentos internos da alma – como amizade, amor e fé – tal qual se apresentam imediatamente, pois já sabemos de todos eles do cotidiano, mas coaduna esses elementos transitórios e mutáveis em leis universais da intuição (*Anschauung*) e do aparecer (*erscheinen*) conforme sua arte particular. O que é comum e momentâneo, ao ganhar as configurações do espírito artístico, pode adquirir substancialidade do pensamento, fazendo ainda valer a Ideia de que o “[...] belo é, por assim dizer, fixado para si o aparecer enquanto tal, e a arte constitui a maestria na exposição de todos os mistérios do aparecer, que se aprofunda em si mesmo, dos fenômenos exteriores” (HEGEL, 2014a, p. 334).

Mas, esse capturar do cotidiano para expressão artística implica, por sua vez, na capacidade da interioridade subjetiva de eleger, escolher e exprimir sua autonomia espiritual nesses traços comuns. Por isso, nesse modo de representação da arte, a subjetividade do artista aparece como vitalidade, técnica e habilidade que se exprimem objetivamente na obra. Neste ponto, é fundamental destacar que o produtor dá a conhecer a si mesmo em seus produtos, imprimindo na exposição externa não somente os interesses objetivos da obra em si, mas também a subjetividade e o humor do artista.

O humor, por conseguinte, é a expressão da personalidade subjetiva do artista que penetra na matéria da sua própria exposição. Ao se fazer valer na execução da obra de arte, o humor do artista é o responsável por reunir, relacionar e encadear as matérias da exposição segundo o ânimo da subjetividade. Esse agir da personalidade interior na execução da obra pode levar a dois momentos distintos. Às vezes pode resultar em espetaculares apresentações, revelando uma verdadeira riqueza espiritual, mas, em geral, como modo contínuo do fazer artístico, com frequência apresenta apenas trivialidade, indeterminação e acaso intencionais, rebaixando as obras às condições prosaicas do mundo.

Temos, portanto, como consideração filosófica do conteúdo da desintegração da Forma de arte romântica a reprodução do objetivo exterior na contingência da sua forma interior e o tornar-se livre da subjetividade segundo as circunstâncias do interior. Tanto a satisfação da exposição subjetiva do ânimo na exterioridade do objeto, assim como a configuração do objeto como reflexo interior da subjetividade, como humor, oferece o conteúdo que se faz intuição na arte romântica e, por isso, ela é diferente das formas anteriores, pois que alcança sua verdade na exposição viva da infinitude que preenche a alma humana.

4.7 Fim ou transformação da arte?

Identificada por Hegel como a principal característica estética do seu tempo, a dissolução da Forma de arte romântica instigou muitas interpretações sobre uma possível tese acerca do esvaziamento da arte moderna, o que a conduziria a sua completa trivialização ou mesmo ao seu término. É a propalada e contestada tese hegeliana relativa ao “fim da arte”⁴³. Mas, dentro do campo teórico até aqui percorrido, o que essas passagens sobre a dissolubilidade da forma de arte romântica nos autorizam a dizer exatamente? Que o poético se diluirá definitivamente em suas expressões prosaicas? Que as produções do romantismo conduziram à perda permanente do valor heurístico das obras de arte enquanto característica fundamental da modernidade? Em que pese muitos comentadores fazerem dessas passagens interpretações peremptórias acerca do destino da arte, decididamente não é isso que compreendemos como corolário da filosofia hegeliana.

A dissolução da forma romântica deve ser interpretada dentro do quadro mais geral da estética que traça uma correspondência entre a filosofia e a história da arte, reconhecendo as transformações operadas tanto no âmbito conceitual quanto fenomênico. O desaparecimento da arte simbólica e a emersão da arte clássica; a dissolução da arte clássica e o surgimento e ascensão da arte romântica e agora sua decomposição corresponde a esse processo de transformação histórica do quadro cultural e artístico. O desaparecer ou o diluir das formas de arte não dizem respeito à extinção da própria arte, mas, ao contrário, são condições da sua metamorfose “enquanto arte”.

As obras de arte da época moderna já não mais possuem as qualidades objetivas, intelectuais e comunitárias que expressavam a harmonia entre o conceito do belo e sua manifestação na realidade como sendo a exposição sensível do absoluto. Estamos diante da constatação por parte do filósofo alemão da profunda transformação da concepção de mundo (*Weltanschauung*) clássica – compreendida como a composição de um ideal devidamente integrado a uma unidade ética e política – que era compartilhada por toda uma “comunidade de espírito” e que agora, no período romântico, transformou-se na exposição da livre subjetividade do ânimo.

No contexto moderno, a arte exige novos parâmetros de avaliação e julgamento, pois que não apresenta mais obras que concretizam imediatamente o divino, deixando de ser objeto

⁴³ Para Gonçalves (2013b; 2018) a possível tese hegeliana do “esgotamento ou ultrapassamento da arte” ganhou peso e importância “especialmente no século 20, diante do fenômeno histórico da chamada arte moderna e contemporânea, cuja principal característica é romper com padrões estéticos tradicionais” (2013b, p.38).

apenas da contemplação da verdade indeterminada. A modernidade instaurou o reino do pensamento, abrindo caminho para as mediações da crítica e da reflexão que transpassam a própria produção artística. Já não há mais a benevolência imediata perante a obra, mesmo que seja de cunho religioso. A estrutura intelectual e reflexiva submete qualquer produção artística ao escrutínio do julgamento. Não se trata da arte ser inapropriada ou dispensável para o pensar e nem o centro da percepção da totalidade, mas, ao contrário, destaca somente que o intuir da arte se dá agora por meio e através da estrutura intelectual do nosso tempo, sendo essa, portanto, a principal característica que se sobrepõe à interpretação e compreensão da apresentação artística.

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e a inadequação de ambos (HEGEL, 2014a, p. 35).

Com a transformação das formas de arte clássicas pelo romantismo, a obra perdeu a centralidade da expressão do absoluto, deslocando sua apresentação imediata e puramente intuitiva para os meios reflexivos, críticos e da consideração pensante. Como vimos anteriormente, no que diz respeito à arte moderna, Hegel criticava justamente essa pretensão dos primeiros românticos de retomar essa relação direta e imediata do absoluto através da arte. Para o filósofo dialético, isso era impossível, pois as determinações históricas que configuravam a arte enquanto tal tinha ficado no passado. Por isso argumentou no sentido da defesa da autonomia da filosofia perante a solução romântica de redução da relação com a totalidade a partir apenas de uma intuição intelectual imediata. “A ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação” (HEGEL, 2014a, p. 35).

O sentido da sentença hegeliana na qual “[...] para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona a existência para si [...]” (HEGEL, 2001b, p. 117), significa que a nossa época é notadamente marcada pela reflexão, exigindo, por conseguinte, mesmo das produções artísticas, tanto as distinções e separações do entendimento (*Verstand*) quanto às mediações do conceito (*Begriff*) para expressar a totalidade, o absoluto e o indeterminado. Não se trata mais nem de retroagir ao paradoxal do simbólico e nem à simplicidade contínua e condescendente do divino clássico, mas de reconhecer que a “[...] forma do espírito absoluto é a filosofia” (HEGEL, 2001b, p. 118).

O *livre pensar* deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetivas. É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a *objetividade da arte* – que aqui certamente já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema da objetividade, a Forma do *pensamento (Gedanken)* – e a *subjetividade* da religião, que foi purificada em subjetividade do *pensar (Denken)*. Pois o pensar é, por um lado, a subjetividade a mais interior e própria, e o pensamento verdadeiro, a Ideia, é simultaneamente a universalidade a mais realista (*sachlichste*) e objetiva, que apenas no pensamento pode apreender-se na Forma de si mesma. (HEGEL, 2001b, p. 118-119, grifo nosso)

Entretanto, nos alerta Hegel, que apesar da perda da centralidade da arte como expressão do absoluto na época moderna e na forma de arte romântica, o espírito faz valer – como que numa espécie de compensação dialética –, mesmo nos modos mais superficiais da contingência exterior, a expressão do conteúdo como ânimo (*Gemüt*), pois o talento da fantasia artística converte a apreensão e execução subjetivas em obras de arte e, com isso, relaciona e configura o substancial e significativo da cultura com os objetos mais ordinários do cotidiano ou com a natureza mais selvagem. “Para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento” (HEGEL, 2001b, p. 35).

Agora, há uma conjunção entre o ânimo (*Gemüt*) e a representação (*Vorstellung*) com a intuição (*Anschauung*), mesclando o universal da fantasia e elementos do pensamento racional com o fenômeno sensível, tornando a apreensão da arte muito mais mediatizada e intangível. Portanto, há transformação nas formas de arte, mas também e simultaneamente no modo como esse novo conteúdo será apreendido pela modernidade. “A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte [...] considero o filosofar completamente inseparável da cientificidade, sejam quais forem as concepções que se possa ter da filosofia e do filosofar” (HEGEL, 2001b, p. 35-36).

A arte, por conseguinte, não deixa de mostrar em toda parte, mesmo com a dissolução da “forma clássica”, não mais como a adequação do conceito com sua realidade externa, mas na correspondência possível e conjuntural entre o belo e sua realidade sensível sublimada, mostrando que sua dinâmica interna continua inquieta e desejosa por expressar em formas e figuras intuíveis cada vez mais etéreas o elemento poético. A arte romântica moderna é a manifestação do que é humano e de sua liberdade espiritual subjetiva, abarcando tudo que se faça sentimento e representação.

Todas as matérias, seja de que época e nação provenham, alcançam sua verdade artística apenas enquanto esta presença viva, na qual elas preenchem o peito do homem, o reflexo dele, e nos levam a verdade para o sentimento e a representação. O aparecer e o obrar do imperceptivelmente humano, em seu significado o mais variado em infinita formação (*Herumbildung*), é o que pode agora, neste recipiente de situações e sentimentos humanos, constituir o Conteúdo absoluto de nossa arte. (HEGEL, 2014a, p. 343).

Essa característica estética da última fase do romantismo é uma exigência e determinação da autonomia formal das particularidades individuais e corresponde à concepção de mundo subjacente à época histórica da dissolução da Forma de arte romântica. Não obstante, a arte – tal qual a religião e a filosofia – continua sendo uma esfera do conhecer, habilitada para proporcionar à consciência subjetiva da modernidade o conteúdo substancial do espírito, mesmo que numa correspondência circunstancial, viável em determinada conjuntura de época, como, aliás, é demonstrado em todas as formas da arte como expressão do divino e do absoluto ao longo da história. Segundo Gonçalves (2013b, p. 49):

[...] o diagnóstico de Hegel é um diagnóstico que antevê a importância não apenas da história da arte no contexto da experiência estética moderna, mas também da crítica de arte (que naquele momento sequer havia se formado), e, sobretudo, da filosofia da arte, inaugurada então pelo próprio Hegel.

Com a dissolução da forma de arte romântica não estamos na presença do fim da arte e nem perante a incapacidade de expressão sensível dos mais altos interesses do espírito como belo, mas diante da inexorável dinâmica do desenvolvimento dialético e de transformação da história da arte, em que o sentimento subjetivo se utiliza cada vez mais de uma materialidade completamente sublimada, conduzindo a um refinamento da intuição por meio da idealidade artística.

A partir de agora, a Forma de arte romântica tal qual foi apresentada será a guia das nossas ponderações acerca da arte particular da poesia, assim como da classificação estética a qual devemos submeter às obras do poeta brasileiro Gonçalves Dias.

5 INTUIÇÃO, IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO DA ARTE POÉTICA

Na filosofia da arte de Hegel, embora a descrição da arte particular da poesia só apareça no final do desenvolvimento do sistema das artes específicas (tendo na edição de sua tradução brasileira um volume próprio em separado), é importante observar que o conceito de poético se desdobra e está presente não só como arte particular, mas também como condição da própria arte ao longo de toda descrição sistemática da estética de Hegel, em oposição dialética ao conceito de prosaico⁴⁴. De tal modo, que o poético se revela também como condição para a manifestação do próprio conceito de arte, em especial do conceito de arte bela ou de ideal, compartilhando com este a mesma natureza das suas determinações universais. Nossa intenção aqui, nesta segunda parte da tese, é demonstrar que, e como, a poesia, enquanto arte particular, tem uma manifestação concreta, localizável historicamente, no contexto de uma obra específica de um poeta brasileiro do século XIX, permanecendo, ao mesmo tempo, universal, enquanto realização do conceito estético de poético.

Na abordagem filosófica e sistemática da estética de Hegel, a intuição (*Anschauung*) é descrita como meio de expressão e de apreensão da aparência sensível do absoluto, que é o modo de efetivação da Ideia do belo, como unidade entre o fenômeno e o conceito, elaborada a partir das determinações do espírito, isto é, da coletividade cultural e histórica. A concepção lógica de Hegel – que reconhece a necessidade de que a Ideia do belo, para ser verdadeiramente manifestação sensível da Ideia, tem que se realizar fenomenologicamente na realidade histórica – permite também conhecer o aparecer do espírito na intuição ou na sensibilidade das obras, desvelando um movimento contraditório e tenso entre o conceito e sua manifestação intuitiva, por meio da realização de uma existência figurativa adequada. A intuição por meio da qual se apreende e se expressa o todo da obra de arte é, por conseguinte, produzida e exposta pela atividade do espírito, já mediado pelas determinações naturais da alma e da consciência, como uma sensibilidade que ocorre no âmbito do espírito subjetivo.

Com efeito, o fato de a intuição também estar submetida às determinações do espírito subjetivo, como unidade integral da relação da inteligência com sua realidade sensível, nos remete a um momento do sistema da filosofia hegeliana aquém da expressão do absoluto característico da abordagem sistemática da arte, o que conduz nossa investigação à certa complementaridade entre a estética e a “Enciclopédia das Ciências filosóficas”. Será, pois, na “Filosofia do espírito” que encontraremos as referências teóricas que possibilitam compreender

⁴⁴ Cf. item 2.5 do capítulo 2 da tese, intitulado “O poético e o prosaico”.

como a arte da poesia, em seu conteúdo filosófico, participa tanto da forma de arte quanto do sistema das artes particulares sendo por isso a única que se confunde com o próprio conceito de arte.

5.1 Intuição e representação na filosofia do espírito subjetivo

Por se tratar de uma abordagem filosófica da arte da poesia, as explicitações das relações entre intuição (*Anschauung*) e representação (*Vorstellung*) se darão de modo mais claro e consistente na exposição sistemática da “Enciclopédia das Ciências Filosóficas”, em particular na parte da “Filosofia do espírito subjetivo”, no capítulo destinado à chamada “Psicologia”. A partir do §445, reservado ao “espírito teórico”, Hegel apresenta o percurso dialético que vai da “intuição” (§446), passando à “representação” (§451) e indo até o “pensar” (§465). Nessa trajetória da cultura coletiva em seu aspecto teórico-subjetivo, podemos verificar que a intuição é apresentada como um processo de apreensão do que é exterior a partir do si mesmo imediato do espírito, sendo, por isso: “apenas o começo do conhecimento” (HEGEL, 2011b, p. 233).

Neste ponto, Hegel reforça a crítica a qualquer pretensão de um conhecimento profundo e completo a partir de uma intuição imediata. Para ele:

[...] é um completo erro acreditar que já se conhece verdadeiramente a Coisa quando dela se tem uma intuição *imediata*. O conhecimento *pleno* só pertence *ao puro pensar da razão conceituante*; só quem se elevou a esse pensar possui uma intuição verdadeira, completamente determinada; nele a intuição constitui simplesmente a forma genuína em que seu conhecimento, plenamente desenvolvido, de novo se concentra. Na intuição imediata tenho, na verdade, a Coisa toda diante de mim; mas só no conhecimento, desenvolvido para todos os lados, (e) que retorna à forma da simples intuição, é que a Coisa se posta, ante o meu espírito, como uma totalidade *sistemática, em si mesma articulada* (HEGEL, 2011b, p. 233, grifo nosso).

Mesmo não se tratando de uma exposição específica acerca da arte, o pensador dialético destaca o lugar e o papel da intuição no processo do saber da inteligência do espírito, realçando um ponto importante que já tínhamos visto no primeiro capítulo desta tese: que no campo da filosofia a categoria da intuição desenvolve-se como um saber “imediato-mediatizado”. Isso ocorre em razão de que o início do conhecer pela intuição só se completa com o fim do seu percurso, enriquecido pelo progredir ao conceito, mas que, ao mesmo tempo, retorna ao seu começo, como num círculo. A intuição é o primeiro momento de organização racional do exterior. Somente numa conexão sistemática a “Coisa” afeita à intuição vai adquirir plenitude e se tornar saber efetivo. Exatamente por isso a intuição compõe o sistema da filosofia e é por isso também que é adequada para a expressão do absoluto.

Ao contrário do simples isolar das atividades do espírito em forças ou faculdades autônomas, como se fossem apenas um agregado de disposições em um sujeito subjetivo transcendental, Hegel procura demonstrar a conexão intrínseca dessas operações, estabelecendo um fluxo processual e dialético de transformações entre elas, de modo que, nas palavras de Hegel (2011b, p. 234, grifo nosso), “[...]o espírito põe a intuição como a *sua*, a penetra, e dela faz algo *interior*, nela se interioriza, torna-se nela *presente* a si mesmo, e portanto *livre*. Por meio desse adentrar-se a inteligência eleva-se ao grau da *representação*”. O transitar da intuição à representação ocorre por dentro da própria atividade do espírito, como *Aufhebung* (revogação, retenção e suspensão), em que a intuição não desaparece por completo, mas permanece em outra qualidade, como uma intuição interiorizada.

Três momentos emergem no processo da representação que interessam particularmente à exposição estética: a recordação (*Erinnerung*)⁴⁵, a imaginação (*Einbildungskraft*) e a memória (*Gedächtnis*). A recordação implica um primeiro momento da intuição interiorizada no modo da representação, uma vez que ainda está subordinada ao exterior na forma de uma imagem (*Bild*) organizada no feitiço espacial e temporal. Isto quer dizer que ela reivindica a presença de objetos externos, em que o conteúdo representado ainda está alicerçado em elementos intuitivos, mas que só se confirmam na representação enquanto tal. Para Hegel (2011b, p. 238):

Tal imagem, conservada abstratamente, precisa para o seu ser-aí de uma intuição que seja-aí: a rememoração (*Erinnerung*) propriamente dita é o relacionamento da imagem para com uma intuição, na verdade enquanto subsunção da intuição singular imediata sob o universal segundo a forma, sob a *representação*, que é o mesmo conteúdo; de modo que a inteligência é interior a si mesma na sensação determinada e na intuição dela, e a *reconhece* como o *já seu*, assim como, ao mesmo tempo, sabe sua imagem, de início só interior, (mas) agora também como imagem imediata da intuição, e como *confirmada* nessa intuição (grifo nosso).

A imaginação, por sua vez, é descrita como uma “[...] oposição entre meu conteúdo *subjetivo* ou *representado* e o conteúdo intuído da *Coisa*” (HEGEL, 2011b, p. 235, grifo nosso). A imaginação é um evoluir da recordação pela inteligência, se constituindo em um universal mais equidistante da simples imagem, uma vez que não necessita mais do suporte de um objeto exterior para elaborar seu conteúdo, sendo por isso desprendida para realizar mais livremente suas relações e conexões. Não se trata mais de uma recordação, mas de representações universais que competem à inteligência em sua livre determinação.

Nesse processo de ascensão da imaginação, ela se desdobra em três momentos: como reprodutora, como associativa e, finalmente, como representações universais. É nesse último nível da esfera da representação que estão situados o símbolo e o signo, compreendidos como

⁴⁵ *Erinnerung* pode ser traduzido por recordação, rememoração ou lembrança.

“fantasia simbolizante”⁴⁶ e “fantasia significante”. Enquanto a primeira ainda está conectada de certa forma a um referente achado na intuição, dependente de alguma concretude sensível, o segundo é uma abstração da imagem, uma submissão do referente sensível ao universal da inteligência e já se encaminha para a linguagem, sendo uma “atividade produtora de signos”. O signo, é uma unidade da representação autônoma com uma intuição que deriva da inteligência. Está, portanto, na órbita da fantasia que compõe a representação.

Na medida em que o signo se articula com o som – “[...] a exteriorização cabal da interioridade que se faz conhecer” (HEGEL, 2011b, p. 248) – faz emergir dessa conformação a palavra e seu conjunto que é a linguagem. Esses dizem respeito a mediações superiores do espírito que estão no campo do discurso, absorvendo tanto a imagem quanto o signo⁴⁷. A linguagem já se localiza plenamente no âmbito próprio da representação e abre caminho para a memória em que está situado o pensamento.

Essa diferenciação entre o símbolo e o signo na “Enciclopédia” é retomada em diversos momentos na estética, podendo ser estabelecida uma correspondência entre as distinções das formas de arte, principalmente entre a simbólica e a romântica. Se a característica principal da forma de arte simbólica é a inadequação das figuras da sensibilidade com seu significado, então isso quer dizer que o símbolo só consegue expressar seu interior como uma luta entre os elementos sensíveis e seu conteúdo espiritual, sendo esta a principal característica dos limites do seu processo de desenvolvimento. A manifestação dessa discordância se expressa na arte particular da arquitetura, em especial na egípcia, cujo paradigma máximo é a pirâmide, com sua robustez geométrica, e os enigmas da escrita hieroglífica⁴⁸.

Para Hegel (2011b, p. 249),

[...] a língua escrita avança para o campo do intuir espacial imediato, no qual toma e produz signos. Mais precisamente, a *escrita hieroglífica* designa as *representações* por meio de figuras espaciais, e ao contrário a *escrita alfabética* designa *sons*, que já são, eles mesmos, sinais. Ela se compõe, portanto, de signos, e de tal modo que dissocia os sinais concretos da língua falada, as palavras, em seus elementos simples, e designa esses elementos (grifo nosso).

⁴⁶ Hegel (2011b, p. 245-246) chama esse conteúdo de “[...] imaginação simbolizante, alegorizante ou poética” (p. 243). E, mais adiante, diz que: “[...] *fantasia simbolizante* é a atividade da inteligência que ainda é condicionada e só relativamente livre [...] a *alegoria* exprime mais o subjetivo, por meio de um todo de singularidade. A *fantasia poética*, finalmente, emprega decerto o material mais livre que as artes plásticas; contudo, só pode escolher um material sensível que seja adequado à ideia a representar” (p. 245-246, grifo nosso).

⁴⁷ “A palavra e seu sistema, a linguagem, dão às sensações, intuições e representações um segundo ser-aí imediato; e, uma existência que vigora no reino da representação” (HEGEL, 2011b, p. 248).

⁴⁸ Werle (2000, p. 115) destaca que “[...] no começo da Forma de arte simbólica, Hegel comenta a distinção entre símbolo e signo, inteiramente segundo o caráter da enciclopédico destes conceitos, onde o símbolo, por causa da sua plenitude sensível-espiritual, é situado como o verdadeiro centro da arte simbólica, a qual tem no signo, ao contrário, seu fim, pois nele separam-se a forma sensível [*Gestalt*] e o significado espiritual [*Bedeutung*], pronunciando a transição para o clássico”.

O signo, por conseguinte, abre caminho para a escritura alfabética que preserva em si a língua falada – unindo o visível espacial da letra com o audível temporal do som – exteriorizando-se pela palavra, pela fala, oferecendo uma adequação superior do elemento sensível às representações do espírito, sendo o espaço privilegiado da fantasia poética,

[...] pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação (*Empfindung*) que ressoa, mas um signo (*Zeichen*) por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação (*Empfindung*) indefinida e de suas nuances e gradações. Por meio disso, o som torna-se palavra enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos [...]. Assim, o som pode ser mera letra, pois o audível e do mesmo modo o visível se rebaixaram à mera alusão do espírito. Em consequência, o autêntico elemento da exposição poética é a própria representação poética e o processo de intuição (*Veranschaulichung*) espiritual (HEGEL, 2001b, p. 102).

Por um lado, a imagem é o pleno desenvolvimento da intuição na forma de uma recordação (*Erinnerung*), por outro, a linguagem é um estágio mais avançado no processo de universalização da inteligência, estando localizada na atividade da imaginação que, por sua vez, abre caminho para a memória. Isso quer dizer que o campo da representação não esgota seus domínios nem com a imagem e nem com a linguagem, indo muito mais além no universo do pensamento. Isso se torna particularmente importante para compreender a arte da poesia como representação sensível (*sinnliche Vorstellung*), sendo por isso determinada em parte pela imaginação representativa da linguagem e em parte pela intuição interior, pois que tratam de regiões complementares na medida em que são expressas como um mesmo processo de desenvolvimento do espírito subjetivo – tal qual apresentado na Enciclopédia – ou do espírito absoluto – tal qual aparece na estética.

5.2 A arte poética como expressão do espírito

Vimos acima que as relações e mediações entre a representação e a intuição passam a constituir o *locus* privilegiado da apresentação da arte da poesia no sistema filosófico hegeliano. Nessa atividade processual da inteligência teórico-subjetiva que não separa, mas, ao contrário, estabelece a relação entre a intuição e a representação, constitui o campo onde podemos destacar os elementos que embasam tanto a forma quanto o conteúdo da produção poética. Ao contrário das outras artes particulares que têm que necessariamente se expressar no âmbito de uma intuição exterior adequada ao espírito, a poesia, pelas características acima apontadas, é capaz de apresentar no modo da linguagem a multiplicidade dos conteúdos da representação e

intuição espiritual, pois o espírito só pode ser plenamente externado como espírito efetivo que aparece.

O conteúdo da arte discursiva é todo o mundo das representações configuradas ricamente em fantasia, o espiritual que existe junto a si mesmo que permanece neste elemento espiritual e, quando sai para uma exterioridade, usa-a apenas como um signo diferente deste conteúdo mesmo. [...] O interior certamente se exterioriza, mas não quer encontrar na sensibilidade, mesmo que também mais ideal (*ideellere*), do que sua existência efetiva, já que ele a procura tão-somente em si mesmo, a fim de expressar o Conteúdo do espírito tal como ele está no interior da fantasia enquanto fantasia (HEGEL, 2004c, p. 15).

No que diz respeito ao elemento material que a poesia utiliza para sua configuração artística estão o representar e o intuir interiores enquanto figuras do espírito. São eles que ocupam o lugar do sensível que outrora fora nas outras artes particulares a exterioridade das pedras, do mármore, das cores e dos sons. Desse modo, possuindo a língua como meio para a expressão da exterioridade do seu conteúdo, o espírito se torna objeto em sua própria substância, tornando seu campo de abrangência mais extenso, amplo e abundante do que qualquer outra arte particular, convertendo para o discurso poético quase tudo que vincula e ocupa o interesse do espírito.

Essencial é afirmar que a representação, a intuição, o sentimento etc. são as formas específicas em que cada conteúdo da poesia é apreendido e conduzido à exposição, de modo que estas Formas – já que o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano – fornecem o material propriamente dito que o artista tem de tratar artisticamente (HEGEL, 2004c, p. 16).

Entretanto, Hegel destaca uma diferença fundamental entre o uso da representação e da singularização intuitiva como matéria e o seu conteúdo propriamente artístico. Vimos acima que a representação como atividade do espírito vai além dos aspectos da imagem e da linguagem, sendo seu emprego irrestrito à consciência mais usual, prosaica e não necessariamente artística. Na verdade, toda a exposição da Enciclopédia não visa exatamente fundamentar um pensar no âmbito da esfera estética, mas apresentar o todo do sistema na integralidade das relações de suas partes constituintes. O conteúdo da poesia, conseqüentemente, não pode ser a representação enquanto tal, mas sim a fantasia artística que vai oferecer a possibilidade da transfiguração dessa matéria interior por meio da arte. A fantasia artística converte em representação sensível o que interessa à poesia e isso a distingue do seu uso prosaico.

Pelo mesmo motivo acima exposto, qual seja, que a poesia não pode ficar detida exclusivamente aos aspectos interiores da representação e da intuição, é que ela deve, ao se configurar no modo da expressão linguística, ter o mesmo cuidado de não deixar este elemento tal como é encontrado e usado pela consciência comum, devendo também o tratar poeticamente,

dando um novo uso, propriamente artístico, tanto às palavras quanto aos seus sons, afastando-o da expressão prosaica. Ao contrário do uso do falar e da linguagem habitual, a poesia utiliza uma expressão linguística própria, em um modo em que a forma da expressão tem muito mais valor do que o mero falar comum.

Podemos agora indicar os motivos que conduzem a poesia a abranger tanto o particular quanto o universal da expressão artística, tornando-se paradigma e se confundindo com o próprio conceito de arte. Isso ocorre porque, por um lado, a poesia se distancia do sistema das artes particulares, uma vez que ela se apresenta como representação sensível no elemento da linguagem, enquanto todas as demais artes expõem seus conteúdos por intermédio de alguma materialidade sensível – como madeira, pedra, bronze, tintas e sons – e, por outro lado, essa mesma poesia se mantém unida às demais artes particulares pelo fato de ainda operar com a representação sensível no modo da fantasia artística, mantendo-se, por isso, em contraposição a prosa comum do mundo.

Na medida em que a arte da poesia tem como elementos da sua exposição a representação sensível e, como conteúdo, a fantasia artística – este último comum a todas as formas de artes – ela transpassa todas as particularidades artísticas e se posiciona como a arte universal do espírito. Para Hegel (2004c, p. 19), a poesia:

[...] não está ligada exclusivamente a Forma de arte determinada alguma, mas se torna arte universal que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte (*besonderen*) e artes particulares (*einzelnen*).

Do ponto de vista filosófico, a poesia se constitui, ao mesmo tempo, em arte particular e totalidade da arte, sendo sua natureza coincidente com a obra de arte em geral e com o próprio conceito do belo artístico. Isso quer dizer que sua Forma dissolve tanto o representar e o intuir habitual quanto a execução linguística prosaica, sendo necessário, antes, no que diz respeito à poesia, partir do próprio pensamento convertido à fantasia poética e não se perder na heterogeneidade das coisas comuns. Essa transformação do pensamento comum pela atividade da fantasia, corporificando em representações sensíveis e particulares suas expressões artísticas, estabelecem, sob certo ponto de vista, um parentesco entre a atividade do poético com o pensar especulativo, uma vez que ambos convertem o comum em uma matéria apropriada para a livre atividade do espírito. Portanto, a poesia, como a própria arte, habita a tênue e dinâmica fronteira entre a religião e a filosofia.

Nesse sentido, a poesia é um saber sobre as potências que movem a existência humana apresentado no modo de uma representação sensível. Na poesia, o universal e o racional não

são expressos em sua conexão filosófica, mas em “[...] um modo que deixa atuar apenas secretamente de dentro para fora a unidade que tudo abarca, a alma propriamente dita da vivificação” (HEGEL, 2004c, p. 25). Não interessa, por conseguinte, expressar os objetos ou a existência prática da vida, mas “[...] o tornar imagem (*bilden*) e o falar são a finalidade da poesia” (HEGEL, 2004c, p. 25). Do ponto de visto histórico, o modo poético é mais antigo e originário do que a expressão do falar prosaico, constituindo desde as mais antigas civilizações a forma primeira de manifestação das forças universais que regem o espírito humano.

A composição dos elementos poéticos são: o conteúdo da fantasia artística; a forma de linguagem no modo da palavra e do discurso – como expressão da conversão do seu uso prosaico para o poético; e a representação sensível.

A expressão poética constitui o campo da arte poética que contém em seu interior tanto a palavra como signo, quanto como som da exteriorização do representar poético. Neste âmbito, cabe destacar, não se trata das palavras tais quais são usadas na simples manifestação da expressão linguística comum, prosaica, apenas como signos, mas, ao contrário, diz respeito a um tratamento da linguagem que já passou pela fantasia artística e se apresenta como um representar imagético. Trata-se, portanto, de uma outra linguagem distinta daquela que estamos acostumados nas outras esferas do saber.

Nesse modo poético, o “representar imagético” sempre exterioriza um acréscimo à expressão comum, pois que absorve em si tanto a imagem quanto o signo. Esse algo mais que a poesia expressa pela linguagem artística tem a intenção de se fazer perdurar e permanecer no exterior, visto que “[...] o poeta, todavia, tem de se empenhar em se manter de preferência com o seu representar na expansão do aparecer real, em cuja descrição (*Schilderung*) ele se demora” (HEGEL, 2004c, p. 51). Ao utilizar a imagem da palavra, que é diferente da imagem propriamente dita, pois que esta expõe somente a coisa que está externa, a poesia não quer destacar apenas uma descrição direta da realidade pela linguagem, mas quer contrastar o dito pelo não dito, um objeto por outro objeto, de modo que tanto o que não foi dito quanto no segundo objeto “[...] o significado do primeiro deve se tornar claro e intuível para nós. Metáforas, imagens, símiles etc. pertencem a este modo da representação poética” (HEGEL, 2004c, p. 52).

Deste modo, a fantasia poética transmuta as palavras para comunicar sua arte no modo das representações discursivas, se distinguindo do falar comum e exigindo do artista um domínio do elemento, de modo que “[...] o poético é, em geral apenas poético no sentido estrito quando ele se incorpora efetivamente em palavras e se dá acabamento nelas” (HEGEL, 2004c, p. 55). O modo de expressão poética, por conseguinte, tem que esquivar-se, por um lado, do

comunicar cotidiano e trivial da prosa e, por outro, dos discursos religiosos e da especulação científica em virtude de conduzirem a linguagem para um outro campo estranho à esfera da arte.

A expressão poética deve, portanto, segundo Hegel (2004c), exprimir as emanções oriundas da representação, que, por sua vez, devem ser apreendidas tanto na forma das palavras que ressoam a interioridade, quanto no tratamento artístico da configuração linguística para a intuição sensível, que é a versificação propriamente dita, para se constituir na apresentação da arte da poesia. Será, pois, no universo da linguagem tratado pela fantasia poética que os elementos da versificação, acentuação etc. se transformam no discurso poético, sendo esse o meio através do qual todo conteúdo espiritual conquista uma existência exterior.

5.3 Os gêneros da poesia como modos de expressão do conteúdo universal do espírito

Vimos que o poético em geral consiste, sobretudo, na apreensão do seu conteúdo do domínio espiritual, contudo, não se trata do espiritual em si e por si, mas da transfiguração artística do mesmo. Isto quer dizer que a poesia nem pode ficar detida na particularidade da configuração para uma intuição sensível – tal como as outras artes particulares – nem se perder na universalidade da interioridade das relações do pensamento reflexivo, mas deve conservar-se entre os extremos da intuição sensível e da subjetividade do sentimento e pensamento, ou seja, no elemento intermediário da representação sensível.

Dado esse caráter exclusivo da arte da poesia, Hegel (2004c, p. 83) destaca que:

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

Disso que se destaca o fato de que o discurso poético enquanto expressão artística do conteúdo espiritual só conquista uma existência exterior através do ser humano vivo, “[...] apenas o indivíduo falante, é o portador para a presença e efetividade sensíveis de um produto poético” (HEGEL, 2004c, p. 83). O ressoar da poesia transforma o simples signo em efetividade da vitalidade espiritual. Será dessa exposição viva da poesia que partirá o fundamento estético para a classificação de seus modos de expressão. Temos, assim, três formas de apresentação do elemento poético em sua realidade artística: a épica, a lírica e a dramática.

5.3.1 A poesia épica

Do ponto de vista conceitual, a poesia épica tem a finalidade de expor o objetivo em sua própria objetividade. Isto quer dizer que o poeta, o declamador, o rapsodo, canta não sua paixão ou seu próprio sentimento subjetivo, mas, sim:

[...] o que deve parecer uma efetividade por si mesma acabada, separada dele enquanto sujeito tanto segundo o conteúdo quanto e exposição, com a qual ele não deve ter entrado em uma unificação completamente subjetiva, nem quanto à questão mesma nem no que diz respeito à recitação (HEGEL, 2004c, p. 84)

O caráter universal da poesia épica propriamente dita está situado numa relação de reciprocidade entre a visão de mundo (*Weltanschauung*) e a totalidade do espírito de um povo que devem ser apresentados na representação intuitiva em toda sua amplitude de relações, acontecimentos e circunstâncias. Não se trata apenas de uma narrativa, mas de uma poesia que expressa o conteúdo dessa narração⁴⁹. Trata-se, pois, em sua originalidade, de uma produção poética que compreende a totalidade da consciência de um povo, de uma nação, em seu espírito originário. Exatamente por isso o épico originário está localizado na antiguidade dos povos, justamente quando despertam para o espírito coletivo e comum que os unifica. Por isso, as epopeias originárias devem fornecer nas suas exposições artísticas os elementos a respeito da “[...] intuição de um espírito nacional em sua vida familiar ética, em estados públicos da guerra e da paz, em suas carências, artes, usos, interesses; em geral fornecem uma imagem de todo o estágio da consciência” (HEGEL, 2004c, p. 103).

Esse caráter de totalidade concreta do épico faz com que sua ação, sentimentos e mesmo as ações de determinados indivíduos estejam em correspondência efetiva e exterior com a totalidade concreta do povo e do tempo em que transcorre a narrativa poética. O indivíduo, o herói, expressa, assim, a vontade e o desejo de toda uma nação, um povo. Há uma fusão efetiva entre o indivíduo particular e sua expressão universal, de tal forma que o espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que se mostra na efetividade da ação de um indivíduo-herói, transformando, assim, a ação em acontecimento. No que diz respeito

[...] à natureza da finalidade particular, cuja execução a epopeia narra na Forma do acontecimento, a mesma, [...] não se deve ser algo abstrato, e sim, ao contrário, ser de determinidade inteiramente concreta, sem, contudo, pertencer à mera arbitrariedade,

⁴⁹ Hegel (2004c, p. 91) distingue “[...] a epopeia clássica de suas figuras anteriores, às quais se poderia aplicar o termo ‘epos’. Etimologicamente, o termo ‘poien’, acrescentado a ‘epos’, remete ao processo propriamente poético da fabricação da poesia épica”.

uma vez que a mesma se efetiva no interior da existência total nacional e substancial (HEGEL, 2004c, p. 110).

Em outras palavras, isso quer dizer que não pode haver heróis épicos realmente distintos dos espíritos dos povos para cuja existência eles existem, lutam e se desdobram em suas aventuras.

Por tudo que foi exposto acima, Hegel considera que o autenticamente épico na poesia só pode ter existido na antiguidade, sendo por isso um elemento do passado, anterior à exposição religiosa da subjetividade cristã e da individualidade burguesa da modernidade. O exemplo paradigmático da poesia épica são a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero. Nesse particular, o filósofo critica veementemente a pretensão do círculo romântico alemão em querer reviver as condições originais das epopeias clássicas, como se fosse possível um retroagir na história. Entretanto, é importante destacar que, enquanto exposição específica do gênero poético, o épico continua a sobreviver a todas as épocas, se fundindo com os distintos gêneros – lírico e dramático – em outras épocas, mas, nesses casos, será apenas uma criação artificial da fantasia artística. O elemento da totalidade, seja natural ou divino, e a plena unidade do indivíduo e do acontecimento em que se desdobra a narrativa assumem a forma da objetividade e da aparição real. Como vimos anteriormente, essa unidade clássica já foi perdida e o que sobrevive ainda hoje são espécies híbridas, como o caso das epopeias românticas. “Trata-se de ramificações secundárias e subordinadas do autêntico épico” (HEGEL, 2004c, p. 136).

5.3.2 A poesia lírica

Já a poesia lírica se sustenta no inverso da épica. Enquanto a epopeia originária se situa, como representação intuitiva, em uma universalidade substancial, que leva o sujeito a desaparecer como ente autônomo em sua subjetividade, a poesia lírica toma como conteúdo da sua configuração o mundo interior, o ânimo que sente, a subjetividade, onde a atividade se situa na interioridade, se constituindo numa expressão do próprio sujeito que tem por finalidade a si próprio. É a interioridade que deve animar a forma lírica. Para Hegel (2004c, p. 83):

[...] aqui, não é, portanto, nenhuma totalidade substancial que se desenvolve como acontecer exterior; e sim a intuição, o sentimento e a consideração isolados da subjetividade que entra em si mesma compartilham o que é mais substancial e objetivo mesmo como sendo o que é seu, como sua paixão, disposição ou reflexão e como testemunho presente das mesmas. [...] O cantor deve dar a conhecer as representações e as considerações da obra de arte lírica como um preenchimento subjetivo de si mesmo, como algo que ele mesmo sentiu.

A interioridade do ânimo deve satisfazer a necessidade do apresentar de si do próprio sujeito, não de um modo contingente imediato, mas como linguagem poética cuja representação intuitiva do interior pertença tanto ao indivíduo singular quanto ao universal do sentimento e das considerações que a arte tem por finalidade manifestar. Trata-se não somente do exteriorizar do si do interior individual, mas da expressão plena da arte, que sai da subjetividade e se exterioriza, ganhando sentido universal a partir do próprio ânimo poético do sujeito. Há, portanto, na forma da poesia lírica uma correspondência e um entrelaçar entre a particularidade e a universalidade, ofertando ao sentimento, as situações e conflitos de uma substância adequada à sua realidade. O lírico autêntico, ao partir da fantasia artística, torna a expressão poética do subjetivo em uma autonomia do espírito e, por meio desse conteúdo propriamente poético é que as considerações dos sentimentos expressam a verdade do interior humano.

Pertence, pois, à arte poética lírica:

[...] a disposição mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam, a tristeza e a melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os objetos os mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão (HEGEL, 2004c, p. 156).

Dada essa característica de conter o universal no interior da singularização, a poesia lírica pertence a todas as épocas, não estando presa a um tempo ou lugar específicos. Pelo mesmo motivo, isto é, da correspondência entre o particular e o universal a partir do ânimo interior, é que o poetizar lírico também compõe a totalidade das representações do sentimento de um povo – não na sua forma individual, mas coletiva – podendo exprimir os fins coletivos e nacionais através dos seus cantos. Isso se dá tanto por meio das canções da lírica da poesia popular quanto por meio da lírica artística e intelectual⁵⁰.

Outro aspecto importante na caracterização hegeliana do lírico é a sua condição de elevar o poeta, o cantor, ao ponto central da sua poesia. Ao contrário do épico, em que o sujeito da poesia desaparece na objetividade da narração, no lírico, o “sujeito poetizador” deve dizer na canção tudo aquilo que se configura poeticamente na disposição do seu ânimo, conectando a obra com o artista, realçando a genialidade do poeta propriamente dito. O objeto do poema lírico pertence, ele mesmo, ao movimento interior subjetivo do poeta. Essa característica não está na poesia épica clássica, onde os autores são, por vezes, sacrificados em nome da própria poesia.

⁵⁰ Hegel cita como exemplos alemães a lírica popular: Herder, Goethe e a lírica intelectual de Schiller.

Podemos, então, caracterizar a poesia lírica como constituída, ao contrário da descrição objetiva da épica, como:

[...] a evocação exterior no ânimo, a disposição estimulada por meio disso, o coração que se sente em tal ambiente, de modo que devem vir à intuição exterior, por meio dos traços apresentados pelo olho, não este ou aquele objeto, e sim o ânimo que se introduziu no mesmo deve vir à consciência interior, e devem nos mover para o mesmo modo de sentir ou consideração (HEGEL, 2004c, p. 83).

5.3.3 A poesia dramática

Segundo Hegel (2004c), o modo de exposição da *poesia dramática* é a conexão mediadora entre os princípios artísticos das duas formas anteriores – a poesia épica e a lírica – numa nova totalidade, sendo, por isso, tanto uma execução de um desdobramento objetivo quanto também está firmemente assentado na subjetividade interior dos indivíduos. Temos, por conseguinte, uma síntese expositiva do poético em que o objetivo se expõe como pertencente ao subjetivo e, inversamente, o subjetivo é conduzido para a exteriorização e a intuição, produzindo, como consequência desse seu atuar, a paixão. Cabe destacar, porém, que a paixão não se encaminha somente para o interior da subjetividade, mas progride para fins externos.

Esta objetividade, que procede do sujeito, assim como este subjetivo, que chega à exposição em sua realização e validade objetiva, é o espírito em sua totalidade e fornece como ação a Forma e o conteúdo da poesia dramática. [...] Pois no drama, por um lado, o caráter deve expressar o que ele carrega no interior como sendo seu, tal como na lírica, por outro lado, porém, ele se dá a conhecer atuante em sua existência efetiva como sujeito total diante dos outros, e assim é ativo para o exterior, como o que se liga imediatamente o gesto, que, assim como o falar, é igualmente uma linguagem do interior e exige um tratamento artístico (HEGEL, 2004c, p. 86).

O drama, por consequência desses pressupostos, emerge como produto de uma vida nacional já desenvolvida, por onde os elementos do estado e da sociedade civil estão dispostos ante a subjetividade interior e como ele interage. Exatamente por isso o drama traz em si tanto o passado poético característico das epopeias originárias, quanto a manifestação autônoma da subjetividade lírica, constituindo uma síntese própria para seu tempo.

Segundo Hegel, a poesia dramática faz chegar à intuição um atuar e um agir que se assemelham ao modo do acontecimento épico, com a diferença de que no lugar da substância exterior dispõe do “indivíduo autoconsciente ativo” como fundamento discursivo. Nesse sentido, o drama não se afasta de um interior propriamente lírico, mas impõe a esse particular uma exposição do interior e sua realização no exterior. O acontecimento dramático, por conseguinte, não surge de elementos e circunstâncias externas ao sujeito e nem permanece

fechado em sua autonomia subjetiva, mas emerge da luta do querer e do caráter dos fins que os indivíduos agem para realizar.

Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica. Mas a aparição exterior, em vez de entrar na existência como mero acontecimento, contém para o indivíduo mesmo os propósitos e os fins dele; a ação é a vontade executada, que ao mesmo tempo é algo sabido, tanto no que se refere à sua origem e ponto de partida no interior quanto no que se refere ao seu resultado final. O que provém do feito, a saber, provém disso para o indivíduo mesmo e exerce seu contragolpe sobre o caráter subjetivo e seus estados. Esta referência constante da realidade inteira ao interior do indivíduo, que se determina a partir de si mesmo e é igualmente o fundamento dela, uma vez que ele a recolhe em si mesmo, é o princípio propriamente lírico na poesia dramática (HEGEL, 2004c, p. 203).

Nesse sentido, o drama se constitui fundamentalmente no conflito entre o *pathos* da ação individual (potências espirituais, éticas, divinas, o direito, o amor pela pátria, família etc.), que experimenta obstáculos, contradições e dificuldades na particularização e realização objetiva dos seus fins. A solução dos conflitos e contradições do dramático deve ser dar não na interioridade dos indivíduos singulares, mas no elemento divino compreendido como a totalidade em si mesma. Trata-se, por assim dizer, de uma exposição tanto subjetiva quanto objetiva, uma vez que o conteúdo concreto dos fins deve ser executado na objetividade pelos indivíduos e, por outro, o móbil substancial é a paixão dos caracteres particulares, de modo que a conclusão, positiva ou negativa da ação vai sempre recair nos indivíduos mesmos.

De modo geral, a relação de determinidade que caracteriza o poetizar dramático se encontra na mediação entre a extensão objetiva da epopeia e a concentração subjetiva da lírica, que se consuma na expressão dos indivíduos na luta de seus interesses e na cisão de seus caracteres e paixões. A poesia dramática é, portanto, essencialmente moderna, pois que seu poetizar está estabelecido a partir da dissolução do clássico, da emancipação da subjetividade no modo da interioridade absoluta, instituindo, com isso, a característica maior da forma de arte romântica, em especial e principalmente desde o círculo da cavalaria e da autonomia das particularidades individuais.

5.4 Corolário da primeira parte

Nesta primeira parte da tese, foi apresentado o duplo sistema da filosofia da arte de Hegel: Por um lado, o sistema das artes hegeliano, que expressa o momento mais conceitual de sua estética, a saber, o horizonte mais universal associado à “Ideia do belo e ao conceito da arte”, com suas determinações objetivas expressas na categoria do ideal. Por outro lado, o

“sistema das formas de arte” (*Kunstformen*), que expressa o momento mais histórico de sua estética, enquanto manifestação fenomenológica dessa atividade cultural do espírito humano ao longo de sua história. Complementando essa apresentação sistemática, mostramos também o momento de realização da arte por meio da autonomia das configurações das obras, isto é, “na condição real das artes particulares”. Finalizamos então a primeira parte da tese destacando a arte particular da poesia, especialmente sua manifestação na chamada forma de arte romântica, cujo período histórico abrange, segundo Hegel, até a modernidade. Por fim, analisamos os três principais gêneros da poesia descritos por Hegel: o épico, o lírico e o dramático.

O objetivo da segunda parte da tese é demonstrar a aplicabilidade da teoria estética de Hegel sobre a obra do importante poeta maranhense Gonçalves Dias.

6 APLICAÇÃO DA ESTÉTICA DE HEGEL À POESIA DE GONÇALVES DIAS

6.1 Contextualização histórica da poesia de Gonçalves Dias

6.1.1 Biografia e legado crítico

Antônio Gonçalves Dias, nascia no dia 10 de agosto de 1823, filho da união não oficial do comerciante português João Manoel Gonçalves Dias e da afrodescendente Vicência Mendes Ferreira. Vinha ao mundo em sítio nos arredores da antiga Aldeias Altas (hoje Caxias), uma próspera vila do sertão maranhense, que já à época contava seus trinta mil habitantes.

Um dado relevante e que marcou o nascimento do poeta foi o fato da região da cidade de Aldeias Altas ter se tornado o último bastião no enfrentamento dos portugueses contra os brasileiros nas lutas da Independência do Brasil. Como narra outro grande poeta romântico brasileiro, Manuel Bandeira, em sua apresentação crítica à obra de Gonçalves Dias:

[...] ali se retirara o bravo coronel Fidié e ali foi acometido e cercado por cearenses, piauienses e maranhenses sob a chefia do coronel Pereira Filgueiras, ao qual teve de capitular em 27 de julho de 1823. Muito comprometidos ficaram neste sucesso os principais residentes portugueses da vila, entre eles João Manuel Gonçalves Dias, natural de Trás-os-Montes, negociante na Rua do Cisco, onde vivia amasiado com Vicência Mendes Ferreira, mulher casada e separada do marido. Temendo a perseguição dos nacionalistas, entrados na vila a 1º de agosto, fugiu Manuel para o seu sítio da Boa Vista, levando consigo a Amásia, que dez dias depois dava à luz, em tão precárias e dramáticas condições, o primeiro grande poeta romântico do Brasil (BANDEIRA *apud* DIAS, 1998, p. 13)

Receando represálias pelo fato de ser português, o pai de Gonçalves Dias retira-se com a companheira grávida para o sítio Boa Vista, distante quatorze léguas de Caxias, onde nasce o poeta. Um mês depois do nascimento, João Manoel parte para São Luís e depois de dois anos retorna para Caxias e casa-se com Dona Adelaide Ramos de Almeida, uma senhora branca que aceita cuidar do filho do seu marido. A separação da mãe aos três anos de idade abalou muito o menino, mas sua madrasta o acolheu bem, colocando-o para estudar. Ali, ainda quando criança, manteve contato permanente com diversos povos originários que habitavam a região. Os chamados “índios mansos”⁵¹ frequentavam a cidade em busca de trabalhos eventuais, escambo com produtos nativos e atrás de mercadorias mais elaboradas.

Dada essas características biográficas do poeta maranhense, vê-se que o viés nacionalista, isto é, os valores de apego à cultura e a terra dos seus ancestrais – que mais tarde

⁵¹ No século XIX surgiu uma nomenclatura simplificada para designar as populações nativas: “Índios mansos”, isto é, controlados e em relativa “paz” e “índios bravos”, a saber, hostis à presença branca.

viria compor fortemente o painel intelectual e moral da sua experiência poética – provinha dos lados da sua gênese, tanto a portuguesa quanto à nascente formação brasileira. Quando jovem, tomou parte diversas vezes em campanhas, comícios e demais iniciativas políticas, chegando certa vez a ensaiar uma candidatura. Aliou-se desde sempre com os revolucionários balaios em sua luta contra os bem-te-vis (liberais).

O contexto do sertão e da capital maranhense – que compreendeu a infância e adolescência do poeta – marcou em definitivo seu espírito e suas aptidões intelectuais, morais e sensitivas com os traços da atmosfera e da vivência popular. É o que sugere Manuel Bandeira citando Henriques Leal, ao tratar da infância do poeta caxiense:

[...] menino vivo, inteligente e travesso, trazendo no sangue a herança da agilidade em todos os exercícios físicos no seio das matas, não tardou Gonçalves Dias em atestá-la e diz Antônio Henriques Leal que nenhum companheiro o batia ‘na luta, em trepar árvores, passarinhar e nadar’. Muito deviam impressionar-lhe a imaginação infantil, onde certamente terão lançado os primeiros germes da inspiração indianista, os bandos de índios mansos que de tempos em tempos desciam à vila para trocar por unidades da civilização as suas grandes bolas de cera, as suas plumas de variegados coloridos, as suas armas de combate e caça, arcos e flechas delicadamente trançados. Índios como os que vira Martius alguns anos antes, airosos e robustos, com brilhantes cilindros de resina ou alabastro no furo dos lábios, com grandes batoques de pau cobrindo a concha das orelhas, executando as suas danças selvagens ao rouco trombetear dos borés, ao estrépito dos maracás (BANDEIRA *apud* DIAS, 1998, p. 15).

Não terá sido à toa, portanto, que Gonçalves Dias tenha conseguido cultivar sobre o problema etnográfico brasileiro tão aguda percepção. “O poeta possuía a intuição histórica e étnica deste país, o que importa um elogio, atenta a ignorância, por assim dizer sistemática, dos nossos homens de letras em tudo o que se refere a assuntos nacionais” (ROMERO, 1960, p. 929). A afirmação capta um dos aspectos essenciais do projeto gonçalvino, cujas marcas espalham-se por toda a sua poesia.

Com o pai doente, o poeta acompanha-o a capital maranhense o que também contribuiu decisivamente para a formação da personalidade do poeta. A São Luís cosmopolita da época – um dos principais núcleos populacionais brasileiros do período imperial – tinha uma peculiaridade que se estenderia séculos afora, arrastando-se mesmo até períodos recentes. Naquela cidade era comum as aristocracias “quatrocentonas” locais e mesmo setores médios (como era o caso da família de Gonçalves Dias), compostas principalmente de comerciantes portugueses, enviarem seus filhos para a realização de bacharelamentos não no Rio de Janeiro, Salvador ou Recife, mas em Coimbra e Lisboa. Além dos fatores de ordem cultural, essa realidade tinha como motivação o fato de que o tempo de viagem de navio para Portugal não era muito maior do que o gasto no transporte para o Rio de Janeiro. Segundo Montello (1973,

p.12), “[...] Gonçalves Dias tinha trazido do Maranhão a inclinação literária. Antes de partir para os estudos em Portugal, vieram-lhe à pena os primeiros versos”.

Considerando essas condicionantes, não é de causar espanto que na São Luís do século XIX tenha florescido um núcleo intelectual com sólida massa crítica no que tange ao domínio idiomático do português. O fato não passa despercebido a Bosi (1992), que vê na poesia gonçalvina um espaço de atuação direta dos modelos portugueses. “O poeta maranhense tem muito de português no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo, ao contrário dos seus contemporâneos, sobre os quais pesava a influência francesa” (BOSI, 1992, p. 114). Com o pai falecido e passando por dificuldade financeiras, a ida do poeta, em 1838, para estudar direito em Coimbra é parcialmente custeado por amigos.

Essas “cadências garrettianas” dos versos de Gonçalves Dias apontados por Bosi (1992) aprofundaram-se nos tempos vividos em Portugal. Coimbra sempre foi um importante centro intelectual não apenas português, mas europeu. Lá as ideias românticas associadas à tríade Garrett, Herculano e Castilho faziam seguidores. A juventude universitária empenhava-se em participar desse movimento, fazendo experimentações e buscando colocar a literatura portuguesa em compasso com o melhor das vanguardas europeias.

Gonçalves Dias integrou-se completamente nesse meio; e sem deixar de ser um jovem intelectual brasileiro empenhado na reforma romântica também no seu país, acompanhou, muito naturalmente, as tendências do gosto e a ação literária da juventude acadêmica portuguesa em que estava integrado (AMORA, 1967, p. 140).

Essa fusão de lusitanidade e brasilidade, em especial suas relações com os povos originários e a afrodescendência materna, lhe marcaram a alma e a pele. Sua formação nativa diz muito da personalidade de Gonçalves Dias. É nesse momento que somos impulsionados a considerar o elemento sincrético e mais propriamente brasileiro da sua poesia, sobre o qual tanto insiste Romero (1960, p. 917):

[...] o autor de ‘Marabá’, de ‘A mãe-d’água’, de ‘Leito de folhas verdes’, de ‘O gigante de pedra’, de ‘I-juca-pirama’, de *Os timbiras*, que é também o autor das *Sextilhas de Frei Antão*, isto é, o autor do que há de mais nacional e do que há de mais português em nossa literatura, é um dos mais nítidos exemplares do povo, do genuíno povo brasileiro. É o tipo do mestiço físico e moral de que tenho falado repetidas vezes [...]. Gonçalves Dias era filho de português e mameluca, quero dizer, descendia das três raças que constituíram a população nacional e representava-lhes as principais tendências (Grifo nosso).

Essa intuição histórica e étnica jogaria papel destacado, em meados do século XIX, no esforço mais amplo de construção dos princípios de um pensamento propriamente nacional enraizado nas letras, nas artes, na filosofia, na ciência. Esse esforço não se deu por encerrado naquele tempo, mas sobreviverá nos séculos posteriores, sob nova roupagem e em novas

condições, compondo a face ideológica das batalhas políticas por um novo projeto de modernidade e desenvolvimento para nosso país⁵². Essa condição de descendente espiritual e material dos três povos que conformam a nação brasileira teria influenciado sobremaneira a poesia de Gonçalves Dias:

[...] o poeta, evidentemente sem plano escolástico, espontaneamente e sem impulsos doutrinários, deixou-se influir pela vida dos selvagens, como em ‘I-juca-pirama’ e dez outras composições; pelas tradições portuguesas, como nas *Sextilhas de Frei Antão* e em *Leonor de Mendonça*; pelos sofrimentos dos escravos pretos, como na ‘Escrava’ e na *Meditação* (ROMERO, 1960, p. 920, grifo nosso).

Apreciação semelhante é desenvolvida por Gilberto Freire em seu “Sobrados e mocambos”. Nesse livro, o antropólogo brasileiro refere-se a Gonçalves Dias como:

O tipo do bacharel mulato. Filho de português com cafuza, Gonçalves Dias foi a vida inteira um inadaptado tristonho. Uma ferida sempre sangrando embora escondida pelo *croisé* de doutor. Sensível à inferioridade de sua origem, ao estigma de sua cor, os traços negroides gritando-lhe sempre do espelho: ‘lembra-te que és mulato!’ Pior, para a época, do que ser mortal para o triunfador romano (BANDEIRA *apud* DIAS, 1998, p. 14).

Em 1845 regressa a São Luís e em 1846 vai ao Rio de Janeiro com o seu primeiro livro pronto. Tinha então vinte e quatro anos. O livro chamado de “Primeiros Cantos” foi um sucesso total. Logo ingressa nos círculos intelectuais da Corte e é convidado para compor o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Já reconhecido como o maior poeta do país – juízo que ainda hoje persiste em boa parte dos críticos –, o autor de “I-juca-pirama” não teve sua fama restrita ao território pátrio. Sua edição dos “Cantos” impressa em 1846 e lançada em 1847 alcançou grande aceitação em Portugal, na Espanha, na França e na própria Alemanha, projetando-o mundialmente como poeta de expressão.

Não por acaso, a leitura dos “Primeiros cantos” levou Alexandre Herculano, gigante do Romantismo português e europeu, a declarar sobre o futuro literário do Brasil:

[...] naquele país de esperanças, cheio de viço e de vida, há um ruído de labor íntimo, que soa tristemente cá, nesta terra onde tudo acaba. A mocidade (i.e. a jovem nação brasileira), despregando o estandarte da civilização, prepara-se para os seus graves destinos pela cultura das letras; arroteia os campos da inteligência; aspira as harmonias dessa natureza possante que a cerca; concentra num foco todos os raios vivificantes do formoso céu, que a alumina; prova forças enfim para algum dia renovar pelas ideias a sociedade, quando passar a geração dos homens *práticos e positivos*, raça que lá deve predominar ainda; porque a sociedade brasileira, vergôntea separada há tão pouco da carcomida árvore portuguesa, ainda necessariamente conserva uma parte do velho cepo. Possa o renovo dessa vergôntea, transplantada da Europa para entre os trópicos, prosperar e viver uma bem longa vida, e não decair tão cedo como nós decaímos! [...] Os *Primeiros cantos* são um belo livro; são inspirações de um

⁵² Para Moraes (1978, p. 16), ao comentar sobre o modernismo brasileiro, nos diz: “[...] a questão da brasilidade literária em [19]24 não constitui a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural. Desde o romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país”.

grande poeta. A terra de Santa Cruz, que já conta outros no seu seio, pode abençoar mais um ilustre filho (DIAS, 1998, p. 99-100).

Esse reconhecimento precoce levou a crítica posterior a reconhecer em sua poesia o ponto alto do Romantismo brasileiro. “A lírica de Gonçalves Dias”, afirma Bosi (1992, p. 119), “[...] singulariza-se no conjunto da poesia romântica brasileira como a mais literária, isto é, a que melhor exprimiu o caráter mediador entre os polos da expressão e da construção”. Nessa linha de apreciação já insistia Amora (1967, p. 127), para quem

[...] na ordem do relativo, Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves foram, sem dúvida, os nossos mais significativos poetas românticos; mas na ordem dos valores absolutos, pouco a pouco chegou a crítica à convicção de que foi Gonçalves Dias a mais completa organização poética de nosso Romantismo, e foi, ainda, aquele a quem ficamos a dever a primeira definição de uma grande poesia brasileira.

Essa “primeira definição de uma grande poesia brasileira” surge da pena de um poeta forjado concomitantemente sob os signos do sincretismo espiritual brasileiro. Gonçalves Dias temperou sua verve poética, de um lado, em um modo de vida intimamente ligado à realidade da gente simples, e de outro na militância em torno das grandes questões nacionais. Daí a marca simultaneamente nacionalista e popular de sua poesia.

Já consagrado no Brasil e em Portugal, publica em 1848 os “Segundos Cantos”. Em 1849 foi nomeado professor de Latim e História do Brasil do Colégio Pedro II. Nessa época publicou e apresentou no IHGB um estudo comparativo dos povos originários chamado de Brasil e Oceania. O trabalho, repleto de *insights* de grande originalidade, foi assim comentado por Manuel Bandeira (*apud* DIAS, 1998, p. 32):

[...] o professor Raimundo Lopes, no seu trabalho *Gonçalves Dias e a raça americana*, assinala as excelências dessa memória, admirado de que um homem ‘cuja visão de poeta envolveu em tanta fantasia a vida do selvagem, não se deixou levar no labor erudito, pela sedução de tão arrojadas hipóteses como as em que se emaranharam cientistas de valor e de uma educação mais técnica’. A intuição do poeta acertou em vários pontos confirmados posteriormente pelas pesquisas dos especialistas: assim acerca das migrações dos tupis, Métraux desenvolve as ideias expostas por Gonçalves Dias. Compreendera este ‘a importância do vale amazônico e especialmente da zona inferior paraense na formação cultural dos povos sul-americanos’. Para o professor Raimundo Lopes o capítulo mais forte talvez da memória é o que trata da decadência pré-colombiana dos índios. Sem acreditar que os nossos selvagens tivessem alcançado uma alta civilização, pensava Gonçalves Dias que eles tiveram cultura mais ampla e mais completa antes do descobrimento: ‘É o que a arqueologia brasileira, cujos achados são posteriores à sua morte, mostraria, em Marajó e alhures.’ A valorização do indígena, romântica nos poemas indianistas dos *Cantos* e n’*Os timbiras*, apresenta-se, segundo o juízo de Gilberto Freire, ‘com qualidades surpreendentes de equilíbrio científico’.

Em 1851 publica os “Últimos cantos” e empreende uma longa viagem etnográfica pelo Norte do Brasil onde coleta importantes elementos linguísticos dos nativos. Em 1856 vai

estudar alemão em Dresden onde recolhe obras de Schiller⁵³ e Goethe para traduzir ao português e, em 1857, publica pela editora Brockhaus o “Dicionário da Língua Tupy”. Em 1863, já bastante adoentado, viaja para França para tratar-se. Não conseguindo melhoras, retorna para São Luís na esperança de cumprir o que dizia na Canção do exílio:

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1998, p.105-106).

Infelizmente, morreu na madrugada de 3 de novembro 1864, no naufrágio do *Ville de Boullogne*, nas costas maranhenses, sem que pudesse pisar em sua terra de origem. Seu corpo nunca foi encontrado. Poesias, traduções e trabalhos inéditos se perderam. Desta feita, acabou por cumprir uma espécie de profecia que tinha feito em 1847, em poema publicado ainda nos “Primeiros cantos”, chamado “Adeus” e dedicado “Aos meus amigos do Maranhão”:

Rasgado o coração de pena acerba,
Transido de aflições, cheio de mágoa,
Miserando parti! tal quando réprobo,
Adão, cobrindo os olhos co’as mãos ambas,
Em meio a sua dor só descobria
Do Arcanjo os candidíssimos vestidos,
E os lampejos da espada fulminante,
Que o Éden tão mimoso lhe vedava.
Porém quando algum dia o colorido
Das vivas ilusões, que inda conservo,
Sem força esmorecer, - e as tão viçosas
Esp’ranças, que eu educo, se afundarem
Em mar de desenganos; - a desgraça
Do naufrágio da vida há de arrojar-me
A praia tão querida, que ora deixo,
Tal parte o desterrado: um dia as vagas
Hão de os seus restos rejeitar na praia,
Onde tão novo se partira, e onde
Procura a cinza fria achar jazigo (DIAS, 1998, p. 217).

6.1.2 Contextualização teórico-literária do romantismo de Gonçalves Dias

Uma primeira ordem de questões teóricas que se coloca a quem quer submeter a obra de qualquer poeta a um tratamento propriamente estético e, portanto, filosófico e conceitual,

⁵³ O poeta maranhense traduziu “A Noiva de Messina” de Schiller cuja mais recente edição foi publicada pela Editora SESI SP em 2018.

são as diferenças com as classificações oriundas das normativas literárias, que julgam a literatura, nela inclusa a poesia, como objeto autônomo e particular que é submetido à cronometria da historiografia do mundo. Esse modo de abordar o todo da poesia logrou grandes êxitos no estudo, classificação e sistematização da literatura como disciplina e ciência particular das letras, mas não conquistou superar o âmbito do entendimento, se satisfazendo somente na indicação de características e tendências de correntes e períodos, não evoluindo para além do formalismo dessa exposição⁵⁴.

Essas classificações analíticas são necessárias ao estudo e compreensão do percurso das artes literárias ao longo do tempo e sobre isso não resta a menor dúvida. Entretanto, a separação, distinção e catalogação dos fenômenos artísticos, devem ser apenas um primeiro momento do conhecimento estético, mas não podem ficar restritos exclusivamente a esses parâmetros. Ao se elevar no nível da especulação filosófica, a classificação formal entre escolas literárias deve ser dissolvida, reestabelecendo suas fronteiras a partir do conteúdo artístico e, em alguns casos, a partir da investigação do conceito que as animam e fornecem sua matéria estética, fundindo-as pela proximidade essencial que as engendram.

Esse é o caso da “escola” literária do romantismo. Há, nesse caso, uma verdadeira plêiade de definições, formas e características do que comporia a estética desse movimento, algumas delas em franca contradição interna.

Segundo Mannheim (*apud* BOSI, 1992, p. 100), o Romantismo expressa os sentimentos dos “descontentes” com as novas estruturas. A definição é assaz genérica e pode ser verificada em vários níveis. Há, para além de indivíduos, classes descontentes – a nobreza decadente, a pequena burguesia oscilante e o proletariado ascendente, que luta contra a exploração. Num outro nível, podemos falar ainda de nações descontentes – em particular com o despotismo napoleônico e a dominação francesa sobre a Europa. O descontentamento assim apresentado é tão amplo e vario em suas motivações que é capaz de abarcar amplo leque de manifestações de insatisfação que vai do saudosismo à combatividade; da elegia ao otimismo; das soluções nostálgicas e passadísticas às de cunho reivindicatório ou, mesmo, revolucionário.

Para Bosi (1992, p. 102), “[...] o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito”. Nessa condição “[...] o *Eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão” (BOSI, 1992, p. 102). É o fenômeno conhecido como *mal du siècle*, que

⁵⁴ A classificação histórica e didática mais usual dos movimentos literários na língua portuguesa apresenta os seguintes gêneros: trovadorismo, humanismo, classicismo/quinhentismo, barroco, arcadismo, romantismo, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, pré-Modernismo, modernismo e tendências contemporâneas (pós modernismo) (COUTINHO, 1986).

define muito do Romantismo inglês e francês. Essa tendência, encarnada em posições regressivas, de entrega aos desvarios do narcisismo, dá conta de formas vazias da existência, desencaminhadas de qualquer projeto de intervenção ativa na história. Encontra-se bem representada nas obras de poetas como Lord Byron e Alfred de Musset. Por isso, segundo Bosi (1992, p. 103), o Romantismo literário exprime um “[...] desejo do que se sabe irrealizável”. Em outras palavras, o movimento traduz no plano da cultura um conjunto de aspirações frustradas em face de um projeto de sociedade que, afinal, começa a se mostrar inexecutável.

Ainda dentro das dificuldades em classificar o espectro do romantismo no campo das artes e do pensamento, destacamos o livro de Löwy e Sayre (2015), “Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade”, como um exemplo que cai em um outro extremo, a saber: numa dilatação tão grande do que seja o romantismo que os conduzem a dificuldades para determinar seu escopo. Para os autores, o romantismo teria nascido na segunda metade do século XVIII e não mais desaparecido, pois se constituiu como uma “visão de mundo (*Weltanschauung*) fundamentalmente anticapitalista (*romantischer AntiKapitalismus*)”:

O romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se dizer que desde sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do “sol negro da melancolia” (2015, p. 38-39).

Ao elevar o movimento estético do “primeiro romantismo” de Jena para uma visão global da luta anticapitalista, os autores expandiram o conjunto romântico para praticamente todos os elementos e reações ao *status quo*. Assim, por exemplo, incluíram o socialismo utópico, as vanguardas modernistas, o fascismo e o nazismo, o socialismo marxista e os pós-modernos no mesmo balaio. Todos estão, segundo eles, sobre o mesmo guarda-chuva do romantismo e contra a hegemonia do iluminismo e do capitalismo. Em suma: toda crítica à época moderna e contemporânea passa a compor a “visão de mundo” romântica.

Parece-nos que a definição de romantismo assim exposta tem mais a ocultar do que desvendar, na medida mesma em que torna homogêneos movimentos artísticos, tendências políticas e teóricas que na realidade são tão díspares de conteúdo, quanto distantes no espaço e no tempo histórico. Além disso, vários dos movimentos e tendências citados nem são propriamente artísticos, o que dificulta uma avaliação estética do termo. Nesse caso específico, o termo romantismo serve como um véu que encobre as diferenças na busca por um conceito uniforme. Compreendemos que a própria noção de “visão de mundo” (*Weltanschauung*) não pode ser transposta mecanicamente para além das mediações com a filosofia, a cultura em geral, linguagem e o modo de produzir e reproduzir a vida em determinados tempos e lugares. Assim,

para efeito do trabalho aqui apresentado, essa definição cosmopolita, estendida *ad infinitum* do movimento do romantismo, não nos serve.

Uma segunda ordem de questões teóricas também deve ser tratada aqui. A extensão polissêmica do que seja o romantismo por vezes conduz os literatos a buscar em outras esferas um conteúdo mais objetivo que sustente, a partir do exterior do campo da arte, um discurso sobre o seu próprio saber. Esses se dão por satisfeitos em espelhar as obras de arte oriundas dos movimentos artísticos com o discurso historiográfico. Ocorre que, ao tentar explicar a matéria da arte poética a partir da resultante de conteúdo extrínseco, os críticos, via de regra, abandonam a esfera propriamente estética e se deslocam para os saberes particulares da sociologia e da historiografia.

Assim, pois, podemos acompanhar o seguinte raciocínio da Professora Cilaine Alves Cunha na apresentação dos “Cantos” de Gonçalves Dias. A primeira citação ao nome e a obra do poeta se dá no seguinte contexto:

[...] na Europa, a construção do patriotismo estatal a partir dos sentimentos nacionalistas não-estatais, formulada pelos governos e pelas classes dominantes, ocorreu como forma de legitimar o poder do Estado aos olhos dos habitantes. A mobilização do sentimento coletivo vinculado à imagem da nação destinou-se a canalizar os impulsos dos habitantes para a constituição da entidade “povo”, numa clara tentativa de homogeneizar e padronizar – seja pela criação de símbolos nacionais ou mesmo pela oficialização da língua comum – os habitantes em cidadãos da nação (DIAS, 2000, p. 13).

E, mais adiante, ela conclui:

[...] no mesmo momento em que Gonçalves Dias alcança conferir expressividade poética à cor local, o Brasil já tinha consolidado sua emancipação política. A ascensão literária do autor de “I-Juca Pirama” coincide com o período em que a facção política conservadora tomava diversas providencias para consolidar e legitimar as bases do governo imperial e a unidade nacional (DIAS, 2000, p. 13-14).

Ora, numa simples inferência de causa e efeito é sugerido ao leitor relacionar a obra poética de Gonçalves Dias com um contexto histórico em que as categorias “europeu”, “estatal”, “classes dominantes” e “conservadoras” determinam e enclausuram sua produção artística. Ocorre como se o trabalho da arte não tivesse elementos cognoscentes e não fosse suficiente para sustentar suas próprias explicações a partir de si mesmo, constringendo a conclusão a partir de premissas exteriores aos conteúdos próprios à esfera da estética. Ademais, os aspectos historiográficos elencados pela autora para configurar as determinações da obra poética do autor maranhense são, por si mesmos, plenamente passíveis de questionamento histórico, uma vez que a dinâmica da luta de classes em torno do poder político dos Estados nacionais compreende complexas dinâmicas e relações de formações econômico-sociais reais

que passam longe de qualquer *invenção* arbitrária. Mas, entrar nessa seara é justamente aceitar o deslocamento da questão.

A ocorrência que quero destacar nesse tipo de avaliação analítica é o fato de o conteúdo mesmo da arte ser esvaziado da sua capacidade cognoscente, sendo, por isso, transposto para outros âmbitos que não o seu, no caso em questão a historiografia.

Por tudo que foi dito até aqui acerca dos Cursos de estética de Hegel espero que tenha ficado óbvio o caráter histórico da obra de arte. Entretanto – e esse é o caso que queremos realçar – não se trata, nunca, de abandonar o conteúdo propriamente artístico, mas, através dele, corresponder à substância própria das manifestações históricas. Mais adiante, a própria autora anteriormente citada reconhece um certo papel social da poesia de Gonçalves Dias, mas isso não afasta a objeção aqui levantada, antes, a confirma.

6.2 A obra de Gonçalves Dias como expressão da poesia romântica dramática

Após a contextualização histórica e literária da poesia de Gonçalves Dias vamos agora abordar sua poética a partir da teoria estética de Hegel apresentada anteriormente. Nela, como vimos, o caráter da sensibilidade espiritual se tornou ainda mais agudo nas condições históricas da forma de arte romântica devido principalmente à conquista da autonomia das condições subjetivas e de sua característica reflexiva alcançadas após a desagregação da arte clássica. Tanto a secularização da natureza quanto a perda do elemento divino para a esfera da religião cristã conduziram o conteúdo da arte romântica a se manifestar fundamentalmente pela livre expressão da subjetividade, isto é, pelo “ânimo subjetivo”.

Desse modo, a arte da poesia passou a se destacar como a mais adequada para esta forma de arte. Ao “ânimo subjetivo” foi dada a possibilidade de reconciliação da existência exterior imediata com a interioridade infinita, criando as condições para a adequação do fenômeno no interior do espírito, sublimando materialidade figurativa exterior das outras artes, favorecendo sua desmaterialização e exposição em um meio mais espiritualizado como é o discurso poético. O espírito subjetivo deixou livre a exposição poética para configurar suas relações com o exterior a partir da própria fantasia.

Na poesia dramática:

O discurso é ele sozinho o elemento digno para sua exposição (*Exposition*) do espírito e, dentre os gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é, por um lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe (*darstellt*) em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que

realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins dos indivíduos e das colisões (HEGEL, 2004c, p. 200)

À vista dessas definições conceituais e sistemáticas, localizamos a obra poética de Gonçalves Dias como sendo a expressão do modo de exposição *dramático*. A *poesia dramática* contém entre as suas especificações tanto a execução de um desdobramento objetivo quanto também está firmemente assentada na subjetividade interior dos indivíduos. Exatamente por isso a exposição poética do drama romântico nos possibilita estabelecer a conexão mediadora entre os princípios artísticos do épico – que se apresenta no forte traço do indianismo – quanto do lírico – que compõe as poesias mais intimistas e populares – configurando a composição de uma nova apresentação estética mais adequada ao seu tempo histórico. Portanto, será no âmbito da última fase da forma de arte romântica, tal qual definida por Hegel em seus Cursos de estética, que iremos avaliar as obras do poeta maranhense.

Nossa intenção é expor, a partir da esfera romântica do drama, a determinação fundamental da poesia do poeta maranhense. Esse elemento, por si só, permite compreender como seu escopo estético se expande para o épico e o lírico, criando, dessa forma, uma classificação propriamente conceitual da sua obra.

6.2.1 A epopeia romântica de Gonçalves Dias

O modo de apreensão poético do épico na obra de Gonçalves Dias se dá, como dissemos acima, por dentro da narrativa dramática. O drama já é o produto de uma vida nacional desenvolvida e, por conseguinte, não trata mais da apresentação de uma totalidade substancial do espírito de um povo como na “epopeia autêntica”. Contudo, enquanto princípio de sua exposição, também cabe ao drama apresentar a ação das relações humanas na realização das suas finalidades exteriores e, ao mesmo tempo, destacar as colisões com as circunstâncias e as reações das paixões da interioridade a essa execução. Desse modo, o acontecimento dramático não surge somente das conjunturas exteriores, mas contém como referência o ânimo do indivíduo. “Este elemento substancial que faz valer nos indivíduos autônomos que agem a partir de si mesmos, é o outro lado do épico, que se revela eficaz e vivo no princípio da poesia dramática” (HEGEL, 2004c, p. 203).

Há uma fusão de dois temas através dos quais o épico encontra eco nas canções do poeta maranhense: o primeiro diz respeito aos mitos e narrativas orais transmitidos pelos povos originários que ainda se sustentam em bases naturais-simbólicas, mas que já conseguem uma exposição na forma e fisionomia particular humana e, em segundo lugar, a exposição épica

medieval cristã, notadamente a do “círculo da cavalaria”, que reúne numa mesma apresentação tanto os elementos da religião católica quanto da aventura, da honra subjetiva, do amor e da fidelidade. Esses dois pontos se fundem na sustentação do conteúdo dos poemas épicos do poeta maranhense, já plenamente integrado no período dramático do romantismo.

Como o Brasil não possuiu uma vivência coletiva da Idade média, mas absorveu do cancionero popular e da literatura quinhentista ibérica essas influências, então tudo se encaminhou para compreensão e assimilação do universo próprio dos povos originários, passando a fornecer o elemento espiritual para a fantasia artística. Segundo Bosi (1992, p. 110), “[...] o índio, fonte da nobreza nacional, seria, em princípio, o análogo do ‘bárbaro’, que se impusera no Medievo e construíra o mundo feudal: eis a tese que vincula o passadista da América ao da Europa”. Vejamos a seguir exemplos dessa rica criação poética.

6.2.2 O drama-épico I-Juca-Pirama

No poema dramático-épico “I-Juca-Pirama” o poeta trabalha tanto com o material (a representação sensível) quanto com o ânimo interno do sujeito da oração poética. Essa conjunção aparece no modo da exposição linguística do discurso poético que emoldura num mesmo quadro elementos distintos das eras passadas e do presente. O próprio nome do poema remete aos tempos da pré-colonização, como que empreendendo nossa entrada nesse mundo desconhecido e estranho onde somos conduzidos pela força da linguagem original: o tupi – língua hoje bastante reduzida, mas que por milênios fora a língua franca, inclusive nos séculos iniciais da colonização, de todos os povos que viveram sob estas terras.

“O título desta poesia, traduzido literalmente da língua tupi, vale tanto como se em português disséssemos ‘o que há de ser morto, e que é digno de ser morto’” (DIAS, 1998, p. 561). “I-Juca-Pirama” é apresentação dos que vão morrer de forma honrada. Esse uso linguístico coloca a questão sobre outra perspectiva que não a cristã e Ocidental. A referência direta ao antigo costume dos povos originários de realizar rituais de sacrifício humano em que o supliciado é por fim devorado em um ritual coletivo – a antropofagia – é introduzido de maneira benevolente. Ora, essa prática comum entre os povos originários sempre foi a causa da maior repulsa aos primeiros colonizadores europeus e considerado o pecado mais grave entre os cristãos. A civilização Ocidental sempre considerou esse ritual como simples canibalismo destituído de qualquer valor ético. Entretanto, de maneira inovadora, o poeta introduz o acontecimento como expressão do todo da visão de mundo autóctone, assumindo sem receios

o lugar do outro, reconhecendo o valor intrínseco do ritual para o modo de vida que jaz exterminado.

O poema inicia compondo um quadro onde há uma interconexão entre a natureza e os humanos que ali estão. Nos diz das imensas extensões das matas, das suas cores e do povo que ali vive, os Timbiras, guerreiros e valentes que subjagam pela força as tribos vizinhas:

No meio das tabas de amenos verdores,
 cercadas de troncos - cobertos de flores,
 alteiam-se os tetos d'altiva nação;
 são muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
 temíveis na guerra, que em densas coortes
 assombram das matas a imensa extensão.

São rudes, severos, sedentos de glória,
 já prélios incitam, já cantam vitória,
 já meigos atendem à voz do cantor:
 são todos Timbiras, guerreiros valentes!
 seu nome lá voa na boca das gentes,
 condão de prodígios, de glória e terror! (DIAS, 1998, p. 379).

Neste cenário ancestral, há um prisioneiro que está prestes a ser executado, mas que, entretanto, ainda não disse quem era, tal qual se fazia costume nesses rituais, provocando mistério se faz entre seus algozes.

No centro da taba se estende um terreiro,
 onde ora se aduna o concílio guerreiro
 da tribo senhora, das tribos servis:
 os velhos sentados praticam d'outrora,
 e os moços inquietos, que a festa enamora,
 derramam-se em torno d'um índio infeliz.

Quem é? -ninguém sabe: seu nome é ignoto,
 sua tribo não diz: - de um povo remoto
 descende por certo - d'um povo gentil;
 assim lá na Grécia ao escravo insulano
 tornavam distinto do vil muçulmano
 as linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro
 nas mãos dos Timbiras: - no extenso terreiro
 assola-se o teto, que o teve em prisão;
 convidam-se as tribos dos seus arredores,
 cuidadosos se incumbem do vaso das cores,
 dos vários aprestos da honrosa função.
 [...]

Que tens, guerreiro? Que temor te assalta
 No passo horrendo?
 Honra das tabas que nascer te viram,
 folga morrendo.

Folga morrendo; porque além dos Andes

revive o forte,
que soube ufano contrastar os medos
da fria morte (DIAS, 1998, p. 381).

Aqui se destaca um ponto importante que vale à pena observar. O poeta, ao citar na sua narrativa relação entre “gregos” e “mulçumanos” para destacar a nobreza do prisioneiro, deixa claro que se trata de uma “epopeia híbrida”, isto é, “[...] a oposição, [...] entre as epopeias originárias e as que foram feitas artificialmente em épocas posteriores” (HEGEL, 2004c, p. 119). O poeta maranhense tem clareza da sua ação dramática moderna e expressa isso no seu poema. Esse fato incontestemente nos remete a outra questão já tratada mais acima, qual seja, o fato da classificação analítica das convenções literárias definirem o romântico como um “movimento” comprometido com a ideia anacrônica de um retorno às mitologias originárias – tal qual preconizavam alguns autores do “primeiro romantismo” alemão (HEGEL, 2004c, p. 104). Acerca desse entendimento segundo o qual seria possível retomar na modernidade um conteúdo originário, compondo ou completando poemas épicos tal qual os que foram legados pela tradição, Hegel (2004c, p. 104) nos diz ironicamente:

[...] nos tempos do entusiasmo juvenil, aparentemente de novo inflamado, tal ideia constituiu um signo da idade avançada de uma época que, ao se aproximar da morte, tornou-se novamente infantil, se deliciou com o que estava morto, e também pôde encorajar outros a terem nisso o seu sentimento (*Gefühl*), sua presença.

Ora, claro está que a epopeia dramática de Gonçalves Dias não quer cantar um mundo originário, o que rechaça qualquer qualificação de “passadista”, mas procura expressar através da fantasia poética o espírito dos povos antigos através dos seus feitos heroicos a partir do sentimento ético que brota do ânimo e constitui a essência dramática da sua ação.

O poema atinge seu momento máximo quando o acontecimento é mesclado com a ação, daí advindo o choque entre a honra da morte ritualística e o abatimento subjetivo causado pela preocupação do amor do filho pelo velho pai. Esse conflito entre o elemento exterior necessário e o interior contingente é a maior característica do gênero épico-dramático do indianismo gonçalvino. Trata-se da apresentação do “canto de morte” que os condenados a morrerem no ritual tinham o direito de fazê-lo como último feito antes de adentrar a “terra sem males” destinada aos bravos guerreiros que morriam.

Meu canto de morte,
guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
nas selvas cresci;
guerreiros, descendo
da tribo Tupi.

Da tribo pujante,
 que agora anda errante
 por fado inconstante,
 guerreiros, nasci:
 Sou bravo, sou forte,
 sou filho do Norte;
 meu canto de morte,
 guerreiros, ouvi.

Já vi cruas brigas,
 de tribos imigas,
 e as duras fadigas
 da guerra provei;
 nas ondas mendaces
 senti pelas faces
 os silvos fugaces
 dos ventos que ameí.

Andei longes terras,
 lidei cruas guerras,
 vaguei pelas serras
 dos vis Aimorés;
 vi lutas de bravos,
 vi fortes - escravos!
 De estranhos ignavos
 calcados aos pés.

[...]

Meu pai a meu lado
 já cego e quebrado,
 de penas ralado,
 firmava-se em mi:
 Nós ambos, mesquinhos,
 por ínvios caminhos,
 cobertos d'espinhos
 chegamos aqui!

O velho no entanto
 sofrendo já tanto
 de fome e quebranto,
 só queria morrer!
 Não mais me contenho,
 nas matas me embrenho,
 das frechas que tenho
 me quero valer.

Então, forasteiro,
 caí prisioneiro
 de um troço guerreiro
 com que me encontrei:
 O cru dessorsego
 do pai fraco e cego,
 enquanto não chego,
 qual seja – dizei!
 [...] (DIAS, 1998, p. 382).

Nesse momento, o índio tupi chora.... Provocando a manifestação abrupta do chefe timbira:

Soltai-o! -diz o chefe. - Pasma a turba;
os guerreiros murmuram: mal ouviram,
nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!
Brada segunda vez com voz mais alta,
afrouxam-se as prisões, a embira cede,
a custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.

-Timbira, diz o índio enternecido,
solto apenas dos nós que o seguravam:
É um guerreiro ilustre, um grande chefe,
tu que assim do meu mal te comoveste,
nem sofres que, transposta a natureza,
com olhos onde a luz já não cintila,
chore a morte do filho o pai cansado,
que somente por seu na voz conhece.

-És livre; parte.

-E voltarei.

-Debalde.

-Sim, voltarei, morto meu pai.

-Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,
que filho tem, qual chora: és livre; parte!

-Acaso tu supões que me acobardo,
que receio morrer!

-És livre; parte!

-Ora não partirei; quero provar-te
que um filho dos Tupis vive com honra,
e com honra maior, se acaso o vencem,
da morte o passo glorioso afronta.

-Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
e tu choraste!... parte; não queremos

com carne vil enfraquecer os fortes (DIAS, 1998, p. 384).

Ao chorar, o jovem tupi se mostrou indigno de morrer como um guerreiro, ou seja, é desmerecedor de ter o crânio partido no ritual antropofágico e de ter seu corpo e seu espírito deglutido pelos guerreiros timbiras. A contradição entre o amor com o pai, velho e cego, e a pertinência de aceitar o acontecimento da morte gladiadora, exposto através do diálogo, travado entre os dois principais personagens dentro do poema, é uma marca indelével do drama romântico apontado por Hegel (2004c, p. 214): “[...] a forma completamente dramática é o diálogo”.

Por fim, o jovem tupi reencontra seu pai e nada diz do ocorrido, mas as tintas pintadas no corpo fazem valer o seu cheiro e, através dessa característica única, leva o velho a descobrir que o filho fora prisioneiro dos bravos timbiras. Mas como estavas vivo? E o filho, afastando-se da verdade, disse que por benevolência dos inimigos foi solto. O velho pai então decide ir à aldeia dos adversários para fazer valer o que manda o ritual da tradição: que seu filho volte a ser prisioneiro e seja executado tal qual todo grande guerreiro. Entretanto, ao lá chegar, ouve do chefe dos timbiras:

- Nada farei do que dizes:
 É teu filho imbecile e fraco!
 Aviltaria o triunfo
 da mais guerreira das tribos
 derramar seu ignóbil sangue:
 Ele chorou de covarde;
 nós outros, fortes Timbiras,
 só de heróis fazemos pasto (DIAS, 1998, p. 388).

Ao ouvir estas palavras o velho tupi entre confusos pensamentos diz as seguintes palavras:

«Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o covarde do forte;
 pois choraste, meu filho não és!
 Possas tu, descendente maldito
 de uma tribo de nobres guerreiros,
 implorando cruéis forasteiros,
 seres presa de vis Aimorés.

«Possas tu, isolado na terra,
 sem arrimo e sem pátria vagando,
 rejeitado da morte na guerra,
 rejeitado dos homens na paz,
 ser das gentes o espectro execrado;
 não encontres amor nas mulheres,
 teus amigos, se amigos tiveres,
 tenham alma inconstante e falaz!
 [...]

«Um amigo não tenhas piedoso
 que o teu corpo na terra embalsame,
 pondo em vaso d'argila cuidadoso
 arco e frecha e tacape a teus pés!
 Sê maldito, e sozinho na terra;
 pois que a tanta vileza chegaste,
 que em presença da morte choraste,
 tu, covarde, meu filho não és.» (DIAS, 1998, p. 389-390).

Nesse momento, ardido de paixão e amor, o jovem tupi solta um grito de guerra e parte para a luta contra os bravos timbiras. Num combate insano de um contra muitos, o guerreiro mostra sua força e prova nas lides da peleja seu valor, levando o chefe dos timbiras a reconsiderar e aceitar refazer o ritual do sacrifício antropofágico. Nesse momento, o jovem volta aos braços do seu velho pai e recebe o reconhecimento emocionado de ser um verdadeiro descendente da guerreira tribo tupi.

A unidade objetiva que deve valer sobre todos os indivíduos e aos quais estes devem apenas se submeter como destino é o lado épico desse canto poético. Entretanto, como se trata de uma epopeia-dramática, a solução do conflito reside no reestabelecimento do elemento “[...] divino ele mesmo como totalidade em si mesma, e assim também o drama, seja de que maneira

for, deve nos apresentar o efeito vivo de uma necessidade repousando em si mesma, que soluciona toda luta e contradição” (HEGEL, 2004c, p. 205).

O poema termina resgatando justamente o elemento substancial que pontua nos clássicos épicos, a saber, sua gênese oral, anterior à própria escrita, como que manifestando essa antiguidade primordial e indistinta entre o narrar e o acontecer.

Um velho Timbira, coberto de glória,
guardou a memória
do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
do que ele contava,
dizia prudente: -«Meninos, eu vi!
Eu vi o brioso no largo terreiro
cantar prisioneiro
seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
parece que o vejo,
que o tenho nest'hora diante de mi.»

«Eu disse comigo: Que infâmia d'escravo!
Pois não, era um bravo;
Valente e brioso, como ele, não vi!
E à fé que vos digo: parece-me encanto
que quem chorou tanto,
tivesse a coragem que tinha o Tupi!»

Assim o Timbira, coberto de glória,
guardava a memória
do moço guerreiro, do velho Tupi.
E à noite nas tabas, se alguém duvidava
do que ele contava,

tornava prudente: «Meninos, eu vi!» (DIAS, 1998, p. 391-392).

Dessa mesma categoria de poemas podem ser inseridos “Os Timbiras” e outros cantos indígenas.

6.2.3 Os cantos indígenas: do guerreiro, do tamoio e do piaga

Gonçalves Dias irá trazer para a poesia brasileira, através dos seus épicos, os elementos éticos positivos de um mundo e uma época que não existem mais – quando muito, existem apenas como reminiscência nos povos originários com os quais, inclusive, ele conviveu em sua infância –, mas que contém uma substância espiritual que pode e deve ser exposta como fazendo parte dos mais altos valores da comunidade, podendo, inclusive ser reivindicada, como razão, pela própria nacionalidade brasileira.

Esse é o caso do “Canto do guerreiro”:

Aqui na floresta
 Dos ventos batida,
 Façanhas de bravos
 Não geram escravos,
 Que estimem a vida
 Sem guerra e lidar.
 – Ouvi-me, Guerreiros,
 – Ouvi meu cantar.
 [...]
 Quem tantos imigos
 Em guerras preou?
 Quem canta seus feitos
 Com mais energia?
 Quem golpes daria
 Fatais, como eu dou?
 – Guerreiros, ouvi-me:
 – Quem há, como eu sou?

Na caça ou na lide,
 Quem há que me afronte?!
 A onça raivosa
 Meus passos conhece,
 O imigo estremece,
 E a ave medrosa
 Se esconde no céu.
 – Quem há mais valente,
 – Mais destro que eu?
 [...]
 Se as matas estrujo
 Co'os sons do Boré,
 Mil arcos se encurvam,
 Mil setas lá voam,
 Mil gritos reboam,
 Mil homens de pé
 Eis surgem, respondem
 Aos sons do Boré!
 – Quem é mais valente,
 – Mais forte quem é?
 [...]
 E então se de novo
 Eu toco o Boré;
 Qual fonte que salta
 De rocha empinada,
 Que vai marulhosa,
 Fremente e queixosa,
 Que a raiva apagada
 De todo não é,
 Tal eles se escoam
 Aos sons do Boré.
 – Guerreiros, digei-me,
 – Tão forte quem é? (DIAS, 1998, p. 106-108).

Está subjacente ao belo discurso poético do poeta maranhense a apresentação, a partir do canto do índio, da visão de mundo guerreira que compreende a totalidade do espírito do seu povo. O indivíduo que se apresenta no poema expressa os valores da comunidade, de toda uma

nação. Há uma fusão entre o espírito da época, o coletivo e o sujeito da poesia, onde todos chamam para ação. Tal qual o herói antigo, o guerreiro indígena transmite, a partir de si, a força e as destrezas necessárias para o sucesso da comunidade, sejam nos manuseios das armas, da caça ou da guerra. Hegel (2004c, p. 105) diz que:

[...] o conflito do estado de guerra pode ser indicado, de modo o mais geral, como a situação mais apropriada à epopeia. Pois na guerra é justamente toda a nação que é colocada em movimento e seus estados totais experimenta uma mobilidade e atividade frescas, na medida em que aqui a totalidade enquanto tal encontra um motivo para ser responsável por si mesma.

Ora, se a guerra constitui o palco principal para exposição poética do épico, tal como na “Ilíada”, também pode ser na guerra que a coragem passa a ser o interesse principal do ânimo subjetivo, tornando-se apropriado para a expressão do drama romântico. Nesse ponto, a narrativa épica encontra também sua expressão na interioridade do espírito, da honra, do cavalheirismo característica do círculo da cavalaria medieval. Hegel aponta como exemplos de epopeias medievais o “*El Cid*” e “*Os Lusíadas*”. Essas referências são particularmente importantes para nossa argumentação uma vez que ambos são da Península Ibérica e se constituíram em importantes fontes de formação espiritual e artística para os povos descendentes da expansão colonial desses países. A linha de argumentação exposta vai no sentido de afirmar que o épico-dramático de Gonçalves Dias é uma fusão de elementos épicos legítimos e dos épicos românticos da cavalaria.

Também podemos encontrar esses mesmos elementos épico-dramáticos na “Canção do Tamoio (natalícia)”:

Não chores, meu filho;
 Não chores, que a vida
 É luta renhida:
 Viver é lutar.
 A vida é combate,
 Que os fracos abate,
 Que os fortes, os bravos
 Só pode exaltar.

Um dia vivemos!
 O homem que é forte
 Não teme da morte;
 Só teme fugir;
 No arco que entesa
 Tem certa uma presa,
 Quer seja tapuia,
 Condor ou tapir.

O forte, o cobarde
 Seus feitos inveja
 De o ver na peleja

Garboso e feroz;
 E os tímidos velhos
 Nos graves conselhos,
 Curvadas as frentes,
 Escutam-lhe a voz!

Domina, se vive;
 Se morre, descansa
 Dos seus na lembrança,
 Na voz do porvir.
 Não cures da vida!
 Sê bravo, sê forte!
 Não fujas da morte,
 Que a morte há de vir!

[...]

Porém se a fortuna,
 Traíndo teus passos,
 Te arroja nos laços
 Do inimigo falaz!
 Na última hora
 Teus feitos memora,
 Tranquilo nos gestos,
 Impávido, audaz.

E cai como o tronco
 Do raio tocado,
 Partido, rojado
 Por larga extensão;
 Assim morre o forte!
 No passo da morte
 Triunfa, conquista
 Mais alto brasão.

As armas ensaia,
 Penetra na vida:
 Pesada ou querida,
 Viver é lutar.

Se o duro combate
 Os fracos abate,
 Aos fortes, aos bravos,

Só pode exaltar (DIAS, 1998, p. 394-396).

Pelo canto indígena proferido ao seu filho no momento do nascimento são apresentados traços do caráter, situações e valores que comporão não só a vida do indivíduo, mas o espírito de todo aquele povo. A criança que chora é um indivíduo total que reúne de forma magnânima as qualidades coletivas, humanamente bela, grande, livre e forte, de tal modo que toda a nação se encontra, em potência, nesse sujeito singular. Tudo isso sem deixar de apresentar os fins sob os quais o indivíduo deve perseguir a partir do seu ânimo e realizar na objetividade do mundo, mas não sem conflito. O alerta extremo são os dizeres que os fins empreendidos desde o indivíduo serão uma contínua contenda, fazendo sobressair a máxima realista do “viver é lutar”.

Por fim, “O Canto do Piaga”⁵⁵ remete a uma epopeia-dramática no modo trágico, uma vez que se trata de um sonho premonitório do pajé acerca dos acontecimentos que advirão ao povo tupi.

Ó guerreiros da Taba sagrada,
Ó guerreiros da Tribo Tupi,
Falam Deuses nos cantos do Piaga,
Ó guerreiros, meus cantos ouvi.

Esta noite - era a lua já morta -
Anhangá me vedava sonhar;
Eis na horrível caverna, que habito,
Rouca voz começou-me a chamar.

[...]

Eis rebenta a meus pés um fantasma,
Um fantasma d’imensa extensão;
Liso crânio repousa a meu lado,
Feia cobra se enrosca no chão.

[...]

Por que dormes, Ó Piaga divino?
Começou-me a Visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento
De per si já começa a vibrar.

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Sons estrídulos torva soltar?

[...]

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
- Brenha espessa de vários cipó -
Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais, mas com folhas; é so!

Negro monstro os sustenta por baixo,
Branças asas abrindo ao tufão,
Como um bando de cândidas garças,
Que nos ares pairando - lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... - o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

⁵⁵ “Piaga, piagé, piaches, piayes, os autores portugueses escreveram pagé, como em verdade ainda hoje se diz no Pará. Era ao mesmo tempo o sacerdote e o médico, o águire e o cantor dos indígenas do Brasil” (DIAS, 1998, p.559). Atualmente se grafa apenas pajé.

Vem trazer-vos crueza, impiedade -
 Dons cruéis do cruel Anhangá;
 Vem quebrar-vos a maça valente,
 Profanar Manitôs, Maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
 Com que a tribo Tupi vai gemer;
 Hão-de os velhos servirem de escravos
 Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Fugireis procurando um asilo,
 Triste asilo por ínvio sertão;
 Anhangá de prazer há de rir-se,
 Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deuses, ó Piaga, conjura,
 Sustas as iras do fero Anhangá.
 Manitôs já fugiram da Taba,
 Ó desgraça! ó ruína!! ó Tupá! (DIAS, 1998, p.108-111).

De uma maneira que só a poesia pode alcançar, Gonçalves Dias denuncia, pela voz do pajé ao contar seu sonho, a tragédia que ocorreu aos povos originários a partir do projeto colonizador. Anhangá, o espírito do mal, prenuncia os “monstros” que vêm do mar. Incrédulo e abismado, o piaga questiona “quem foi das entranhas das águas, o marinho arcabouço arrancar?” e, como que traduzindo o empreendimento subjacente ao moderno mercantilismo, o espectro lhe diz: “pesadas algemas” para “servirem de escravos”.

Assim, pois, não se trata, na poesia gonçalvina, de um uso técnico do índio, mas também há, como na denúncia da escravidão e das desigualdades sociais, a imputação de crimes contra esses povos originários que constituem justamente esse elo espiritual anterior à própria constituição do Estado nação.

6.3 Indianismo, lirismo e nacionalismo na poesia romântica de Gonçalves Dias

6.3.1 Legado crítico acerca do indianismo de Gonçalves Dias

De um modo geral, o movimento literário do romantismo brasileiro foi buscar na inventividade das lendas indígenas o elemento mitológico capaz de conferir viço e pujança às novas narrativas estéticas oriundas das condições de fundação da nacionalidade que se constituíam. É que, desde Gonçalves de Magalhães⁵⁶, precursor do Romantismo brasileiro,

⁵⁶ Gonçalves de Magalhães (1811-1882) foi um escritor, professor e político brasileiro. Destacou-se como um dos principais poetas da Primeira Geração Romântica. É considerado o introdutor do Romantismo no Brasil.

firmava-se crescente convicção a respeito da completa falta de sentido, para todos os brasileiros, dos símbolos da mitologia grega que haviam pontificado durante o período de predominância da literatura árcade e clássica. Era preciso, em consonância com o que acontecia na Europa, buscar novos emblemas, capazes de vincar o novo sentido de brasilidade que se constituía.

Era compreensão comum entre os historiadores e literatos da primeira geração romântica, como Araújo Porto-Alegre⁵⁷ e Gonçalves de Magalhães, que as culturas indígenas do Brasil poderiam ter fornecido contribuição mais efetiva para a constituição da nacionalidade, não fosse o fato de terem sido aniquiladas pelo colonizador português. De todo modo, no momento vivido pelo Brasil em meados do século XIX, quando se buscava a realização do “princípio nacional” nas letras e a afirmação da brasilidade, exaltar a tragédia indígena em nosso país revelou-se uma forma eficaz de diferenciação em face dos portugueses.

Essa modalidade crítico-romântica cresceu de importância naquele período, abrindo espaço às tentativas de singularização da cultura nacional. Intentava-se apresentar o povo brasileiro com características próprias, distintas da lusitanidade e mesmo superior a ela – visto que muito mais preme de povos e humanidade. É assim que, desde o início dos anos 1830, uma voz geral de simpatia literária levanta-se em benefício dos índios, valorizando sua contribuição étnica, convocando-os a integrar-se em sua herança cultural ao esforço de construção dos princípios de uma cultura nacional.

Entretanto, embora tenha sido esboçado desde os primeiros românticos, esse programa só alcançará realmente sua efetividade em matéria poética com Gonçalves Dias. É claro que merece destaque a realização, por um Gonçalves de Magalhães, do poema épico-dramático “A Confederação dos Tamoios”. Mas em Magalhães, não obstante o poder sugestivo de suas ideias literárias, a realização da tarefa ainda não estava madura, seja no plano da expressão do conteúdo, seja no plano léxico ou rítmico. Tratava-se ainda uma visão externa, sem diálogo cultural com os povos originários. Em muitos casos, tratava-se de uma aplicação mecânica das ideias estéticas propostas pelo francês Ferdinand Denis que, entres outras coisas reivindicava que os literatos brasileiros deveriam “[...] procurar tipificar o caráter nacional, [...] refutar a importação das ideias e de propor um recuo ao passado longínquo, para, a partir daí, traçar uma linha histórica e evolutiva da literatura que destacasse os ‘gênios’ da tradição” (CUNHA *apud*

⁵⁷ Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Barão de Santo Ângelo, foi um escritor do romantismo, político e jornalista, fundador de várias revistas, dentre elas a *Nitheroy*, revista brasiliense, divulgadora do gênero literário romântico e *Lanterna Mágica*, publicação de humor político, também foi pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e diplomata brasileiro.

DIAS, 2001, p. 11). Como exemplo da primeira geração indianista o crítico Amora (1967, p. 139) afirma que:

[...] Magalhães, se não foi um ‘monstro sagrado’, foi, contudo, um elemento enérgico, inegavelmente eficaz na altura da definição de nosso Romantismo, e depois, ao longo da vida, um poeta que pelo menos satisfaz o gosto de nossa classe conservadora e socialmente dominante, em cujo ápice estava a Família Imperial, um gosto que, felizmente, nenhum papel teve no mais significativo da evolução do nosso Romantismo.

Ocorre que a geração de Porto-Alegre e Magalhães, educada na Europa e, muitas vezes, dentro dos padrões do classicismo, encontrava-se ainda excessivamente alienada e espiritualmente distante da realidade brasileira. Suas elaborações representavam, em uma chave mais sociológica, a visão dos setores dominantes sobre a realidade das populações indígenas. Eram parcas suas possibilidades de ir além de uma definição genérica de um programa estético que representasse realmente uma novidade na esfera poética. A efetiva consecução desse programa estético seria tarefa da assim chamada segunda geração do romantismo brasileiro, nucleada por Gonçalves Dias.

É por isso que, ao comparar o indianismo de Gonçalves de Magalhães com o de Gonçalves Dias, afirma Amora (1967, p. 144) que o primeiro “[...] não estava em diapásão emotivo com o que era uma latente sensibilidade brasileira”. Por isso teria conseguido sensibilizar apenas pequenos círculos, constituídos por

[...] companheiros de geração, intelectualmente mais modestos, e por velhos intelectuais, que, no espírito conservador e católico do Poeta, viram a garantia de uma reforma da literatura nacional, sem os abusos do espírito ‘libertino’ e da ‘anarquia’ romântica (AMORA, 1967, p. 144).

Gonçalves Dias, por outro lado,

[...] porque era em todo o sentido um grande poeta e porque possuía uma sensibilidade lírica em simpatia com a sensibilidade do comum do homem brasileiro, com uma pequena obra, por timidez e modéstia posta ao amparo das ideias reformadoras de Magalhães, logrou criar, imediatamente, nos críticos e nos leitores [...] a convicção de que, finalmente, a poesia *brasileira* havia encontrado seus rumos *novos e nacionais*, e seu grande poeta (AMORA, 1967, p. 144, grifo nosso).

A apreciação é seguida por Bosi (1992, p. 115) quando este observa “[...] na força de Gonçalves Dias indianista o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os árcades, acabou por fazer-se verdade artística”.

Com o tempo surgiriam as primeiras críticas ao indianismo o que, num certo sentido, perduram até hoje. As críticas giravam e giram em torno dos seus exageros, a seu sentimentalismo pueril, a sua artificialidade. Para Romero (1960, p. 921) “[...] a chamada poesia puramente indiana é uma poesia biforme, que nem é brasileira, nem indígena”. No entanto, para

o mesmo crítico, apesar dos alegados exageros na transfiguração dos índios – cometidos menos pelos grandes mestres do que pelos poetas menores, vulgarizadores da tendência –, o indianismo “[...] teve um grandíssimo alcance: foi uma palavra de guerra para unir-nos e fazer-nos trabalhar por nós mesmos nas letras” (ROMERO, 1960, p. 914). Nessa mesma visão, a poesia indianista foi “[...] útil como um tônico, um abalo necessário imposto aos nervos de nossos burgueses para os arredar da mania das imitações europeias” (ROMERO, 1960, p. 925).

Mas, do ponto vista propriamente estético, o que difere o indianismo do Gonçalves Dias dos seus antecessores? Em particular deve-se destacar que o poeta maranhense alçou ao nível da representação sensível da linguagem o elemento espiritual de um dos povos originários do Brasil – o tupi – possibilitando seu tratamento adequado pela fantasia poética. Será, pois, pelo elemento da linguagem que os povos autóctones, em seus componentes espirituais originais e nativos, ofereceram sua contribuição à constituição poética da comunidade nacional. Ao incorporar ao português as riquezas lexicais da língua tupi – Gonçalves Dias era conhecedor do idioma indígena brasileiro e chegou a publicar um dicionário tupi – e enriquecê-lo pela fantasia artística e pelo ânimo romântico, o poeta maranhense cantou nossa originalidade com inigualável maestria. O indianismo de Gonçalves Dias, portanto, baseia-se – ao contrário dos vulgarizadores da tendência – na aspiração valorosa de fundar, sobre o solo fértil do discurso poético, a visão de mundo e os anseios da gente brasileira, configurando sua obra como “verdade artística” (BOSI, 1992, p. 115).

Como já foi dito antes, nem todos interpretam dessa forma. Durante muitos anos Gonçalves Dias foi criticado por ter construído um tipo abstrato do indígena, uma espécie de “índio de gabinete”, distante da realidade concreta. As condições espirituais do indígena transpostas nas narrações e em versos e prosas só existiriam na mente delirante do poeta. Para Raimundo (2002, p. 13), o indianismo do poeta maranhense era fruto de seu “[...] extremado individualismo [...]”, em cujo âmbito o índio apenas seria seu “[...] *alter ego*, uma dilatação do seu eu [...]”, fruto de um “[...] artificialismo subjetivo”. Segundo a autora, a identificação do gentio como herói só se explica “[...] em uma perfeição cristalizada em mito [...]”, na qual o sofrimento do índio é, na verdade, “[...] o poeta que se sente importunado e agredido pela realidade e pela civilização que lhe impedem de dar largas à sua sensibilidade” (RAIMUNDO, 2002, p. 13).

Na contramão dessa forma de conceber o indianismo de Gonçalves Dias, queremos destacar que o índio surge na poética de Gonçalves Dias não como “idealização abstrata”, não como decalque do indianismo francês ao estilo do “bom selvagem” de inspiração

rousseauiana, e muito menos como cópia de Chateaubriand⁵⁸. O índio foi transladado à obra de arte pela elevação da sua linguagem à qualidade da representação intuitiva, permitindo, dessa forma, receber o tratamento da fantasia poética, convertendo-se, assim, na substância fundamental e necessária para a produção de toda a bela fantasia, fundamento e finalidade da arte enquanto estética. Será, pois, no âmbito da “bela arte” que os povos originários, como os portadores do espírito autóctone de uma terra singular, tornar-se-ão elementos centrais do discurso poético e das formulações estéticas, incorporados definitivamente aos cânones do pensamento ocidental. O índio de Gonçalves Dias faz-se concreto em sua obra de arte.

Não terá sido formulado a esmo o juízo de Romero (1960, p. 929), para quem Gonçalves Dias

Presentiu, adivinhou inteligentemente a importância das crenças fetichistas dos aborígenes. Ele não ficou em uma descrição puramente exterior dos costumes indígenas. Na memória *Brasil e a Oceânia* penetrou-lhes nas crenças, e, logo nos primeiros versos de *Os timbiras*, mostra que na poesia compreendia a importância daquela região psicológica (Grifo nosso).

Não se trata, pois, de ver no indianismo de Gonçalves Dias a simples manifestação de uma subjetividade afetada pelo “mal romântico”. Trata-se, antes, de concretizar no percurso histórico das obras de arte no Brasil um dos elos fundamentais de sua formação e originalidade, uma marca poderosa na vivência comum da nossa comunidade.

Outro ponto importante que diz respeito à expressão do conteúdo poético na forma métrica, podemos dizer que do ponto de vista da célula rítmica, quando retrata em suas narrativas os episódios da gesta heroica da civilização indígena no Brasil, o poeta utiliza cadências verossimilmente equivalentes aos tambores e ritmos indígenas. Esse recurso sonoro contribui para a sublimação da bravura, ajudando a conferir à dramática indígena uma atmosfera grave das grandes epopeias. Elementos cruciais no esforço de absorção linguística e poética promovido por Gonçalves Dias, os ritmos anapésticos de sua poesia podem ser ainda hoje facilmente reconhecidos nas diversas manifestações culturais populares que ecoam vozes indígenas distantes, como o bumba meu boi do Maranhão.

O próprio Hegel, ao comentar sobre a métrica da obra de arte dramática, afirma a esse respeito que se utiliza, sobretudo:

[...] metro jâmbico. Pois o jambo acompanha mais adequadamente em seu ritmo progressivo – que, de um lado, por meio de *anapestos* pode ser mais ruidoso e rápido

⁵⁸ François-René de Chateaubriand (1768-1848), também conhecido como visconde de Chateaubriand, foi um escritor, ensaísta, diplomata e político francês que se imortalizou pela sua grande obra literária de caráter pré-romântico. Exerceu uma profunda influência na literatura romântica de raiz europeia, incluindo a lusófona.

e, de outro, por meio do *espondeu*, pode ser mais importante – o curso mais importante da ação” (HEGEL, 2004c, p. 215).

Para o também poeta Manoel Bandeira (*apud* DIAS, 1998, p. 22), o “anapesto” é em Gonçalves Dias “[...] a célula rítmica de toda sua poesia de inspiração indianista [...] e fora dos poemas indianistas o elemento anapéstico é ainda muito enconstrado e creio poder indicá-lo como a constante rítmica do poeta”.

6.3.2 O lirismo da poesia dramática de Gonçalves Dias

Observamos mais acima que o conteúdo espiritual do modo de expressão lírico diz respeito à atividade do sujeito singular que particulariza na sua subjetividade as situações e os objetos a partir dos juízos do próprio ânimo subjetivo, trazendo e expondo à consciência o seu sentir em geral (dor, alegria, emoção, surpresa, etc.) na forma de intuições e sentimentos. Isso quer dizer que a lírica pode atingir uma multiplicidade de abordagens e interesses, desde que os converta à particularização criadora da sua atividade poetizante. Embora não seja do seu princípio expor a coisa em sua realidade exterior, o discurso lírico ainda está localizado no âmbito da representação sensível, expressando nessa subjetividade o espírito e o substancial do conteúdo e da atividade da inteligência. Portanto, também diz respeito à visão de mundo de uma coletividade.

Essa condição da lírica de expressar a partir da interioridade do ânimo o conteúdo espiritual humano faz com que sua exposição também reflita na subjetividade os ganhos do trabalho artístico que, por sua natureza filosófica, implica numa adequação entre o interior e o exterior. Por isso a lírica também se expressa na coletividade, assumindo a condição de exteriorização “lírica da poesia popular”.

O caráter universal da poesia popular lírica deve ser comparado com a epopeia originária segundo o lado de que o poeta não se resalta enquanto sujeito, mas se perde em seu objeto. [...] Como pressuposto para tal unidade inseparada é necessário um estado onde ainda não se despertaram a reflexão e a formação autônomas, de modo que o poeta, por conseguinte, se torna um mero órgão que retrocede como sujeito, por meio de que se exterioriza a vida nacional em seu modo de sentir e intuir líricos (HEGEL, 2004c, p. 169).

Será, por certo, por meio dessa exposição da “coletividade popular” que a lírica ganhará sua forma propriamente romântica, uma vez que a vida das nações estabelecidas constrange a produção e o configurar do substancial e do objetivo a partir da subjetividade consciente. Desse modo, a lírica romântica também assume um lugar como expressão do moderno drama e traz para sua forma tanto as ocorrências nacionais e populares, quanto a natureza e o ambiente

exterior configuradas pela fantasia poética a partir do ânimo subjetivo do artista. Nesse sentido, vamos expor exemplos da poética lírico-dramática de Gonçalves Dias em suas vertentes amorosa, naturalista e nacional popular.

6.3.3 O amor romântico na lírica-dramática de Gonçalves Dias

É quase um lugar comum atribuir as expressões do romantismo acadêmico quase que exclusivamente a temática do sentimento amor, de modo que o termo “romântico” ficou quase que um sinônimo de “amoroso”. De fato, embora esse elemento do ânimo subjetivo seja uma expressão geral das artes em todos os tempos ele ganhou especial relevo com a ascensão da autonomia individual da subjetividade da época romântica. Quando o sujeito conforma sua interioridade subjetiva em arte, é expressa toda a dimensão do sentimento que abarca tanto o interior quanto o exterior. É à vista dessa característica que o amor se faz manifestação nos poemas lírico-românticos do poeta maranhense.

Vejamos um caso que considero exemplar dessa fusão entre o lírico e o dramático: o poema “Rosa no Mar”:

Por uma praia arenosa,
 Vagarosa
 Divagava uma Donzela;
 Dá largas ao pensamento,
 Brinca o vento
 Nos soltos cabelos dela.
 [...]
 Agora, qual sempre usava,
 Divagava
 Em seu pensar embebida;
 Tinha no seio uma rosa
 Melindrosa,
 De verde musgo vestida.

 Ia a virgem descuidosa,
 Quando a rosa
 Do seio no chão lhe cai:
 Vem um'onda bonançosa,
 Qu'impiedosa
 A flor consigo retrai.

 A meiga flor sobrenada;
 De agastada,
 A virge' a não quer deixar!
 Bóia a flor; a virgem bela,
 Vai trás ela,
 Rente, rente – à beira-mar.

 Vem a onda bonançosa,
 Vem a rosa;

Foge a onda, a flor também.
 Se a onda foge, a donzela
 Vai sobre ela!
 Mas foge, se a onda vem.

Muitas vezes enganada,
 De enfadada
 Não quer deixar de insistir;
 Das vagas menos se espanta,
 Nem com tanta
 Presteza lhes quer fugir.

Nisto o mar que se encapela
 A virgem bela
 Recolhe e leva consigo;
 Tão falaz em calmaria,
 Como a fria
 Polidez de um falso amigo.

Nas águas alguns instantes,
 Flutuantes
 Nadaram brancos vestidos:
 Logo o mar todo bonança,
 A praia cansa
 Com monótonos latidos.

Um doce nome querido
 Foi ouvido,
 Ia a noite em mais de meia.
 Toda a praia perlustraram,
 Nem acharam

Mais que a flor na branca areia (DIAS, 1998, p. 226-228).

No quadro em tela, funde-se a jovem donzela, mil e uma vezes, à natureza, à rosa, ao mar. Funde-se nos gestos, nos motivos e nas cores. Funde-se em movimentos dialéticos, nos mil fulgores sugeridos pelas trocas de lugar: onde a rosa vai e vem, a moça vem e volta, das vagas rutilantes ciosa – e ao mesmo tempo medrosa. Em meio ao bucolismo, há ainda um toque de melancolia, pois que a moça airosa, em sua porfia com o mar, confiante de si, deixa-se enfim levar. E se perde entre as ondas em um delicado, vagaroso afogar. Tudo isso permeado por grande sensualidade, que só o poder da fantasia poética poderia evocar.

A situação, descrita com acuidade, retrata como a jovem e a natureza são eles mesmos tornados algo de interior, elementos que foram produzidos e apreendidos pelo eu lírico e expressos em palavras. Essa evocação da natureza exterior inanimada ao ânimo subjetivo permite que o sentimento se alastre por sobre esse objeto e o expresse no modo da reorientação sensível. Essa característica da produção artística épico-dramática é muitas vezes confundida com um simples subjetivismo descompromissado, mas salta à vista, no caso do poema acima apresentado, a qualidade profunda que a expressão linguística logrou na correspondência entre

a forma e o conteúdo. A subjetividade é, como dissemos, a característica histórica e, portanto, objetiva, dos tempos da forma de arte romântica e dramática.

Uma outra poesia de sentimentos amorosos que se configura de modo paradigmático na lírica-dramática do poeta brasileiro é “Ainda uma vez – adeus”! Isso porque aqui está expresso uma característica da singularidade tanto lírica quanto dramática, a saber: a exposição do próprio sentimento do poeta na obra de arte. Como se parte da interioridade do ânimo para a exposição dos sentimentos, o eu do poeta pode também se fazer valer da sua individualidade do sentir para a exposição, mas, por óbvio, num modo que corresponda à elevação na representação sensível da linguagem e na ordenação da fantasia poética. Vejamos:

Enfim te vejo! – enfim posso,
 Curvado a teus pés, dizer-te,
 Que não cessei de querer-te,
 Pesar de quanto sofri.
 Muito penei! Cruas ânsias,
 Dos teus olhos afastado,
 Houveram-me acabrunhado
 A não lembrar-me de ti!

Dum mundo a outro impelido,
 Derramei os meus lamentos
 Nas surdas asas dos ventos,
 Do mar na crespa cerviz!
 Baldão, ludíbrico da sorte
 Em terra estranha, entre gente,
 Que alheios males não sente,
 Nem se condói do infeliz!

Louco, aflito, a saciar-me
 D’agrarar minha ferida,
 Tomou-me tédio da vida,
 Passos da morte senti;
 Mas quase no passo extremo,
 No último arcar da esp’rança,
 Tu me vieste à lembrança:
 Quis viver mais e vivi!

Vivi; pois Deus me guardava
 Para este lugar e hora!
 Depois de tanto, senhora,
 Ver-te e falar-te outra vez;
 Rever-me em teu rosto amigo,
 Pensar em quanto hei perdido,
 E este pranto dolorido
 Deixar correr a teus pés.

Mas que tens? Não me conheces?
 De mim afastas teu rosto?
 Pois tanto pôde o desgosto
 Transformar o rosto meu?

Sei a aflição quanto pode,

Sei quanto ela desfigura,
E eu não vivi na ventura...
Olha-me bem, que sou eu!

Nenhuma voz me diriges!...
Julgas-te acaso ofendida?
Deste-me amor, e a vida
Que me darias – bem sei;
Mas lembrem-te aqueles feros
Corações, que se meteram
Entre nós; e se venceram,
Mal sabes quanto lutei!

Que me enganei, ora o vejo;
Nadam-te os olhos em pranto,
Arfa-te o peito, e no entanto
Nem me podes encarar;
Erro foi, mas não foi crime,
Não te esqueci, eu to juro:
Sacrifiquei meu futuro,
Vida e glória por te amar

[...]

Enganei-me!... – Horrendo caos
Nessas palavras se encerra,
Quando do engano, quem erra.
Não pode voltar atrás!
Amarga irrisão! reflete:
Quando eu gozar-te pudera,
Mártir quis ser, cuidei qu'era...
E um louco fui, nada mais!

[...]

Pensar eu que o teu destino
Ligado ao meu, outro fora,
Pensar que te vejo agora,
Por culpa minha, infeliz;
Pensar que a tua ventura
Deus ab eterno a fizera,
No meu caminho a pusera...
E eu! eu fui que a não quis!

[...]

Adeus qu'eu parto, senhora;
Negou-me o fado inimigo
Passar a vida contigo,
Ter sepultura entre os meus;
Negou-me nesta hora extrema,
Por extrema despedida,
Ouvir-te a voz comovida
Soluçar um breve Adeus!

Lerás porém algum dia
Meus versos d'alma arrancados,
D'amargo pranto banhados,
Com sangue escritos; – e então
Confio que te comovas,
Que a minha dor te apiade
Que chores, não de saudade,

Nem de amor, – de compaixão (DIAS, 1998, p. 283-287).

Temos nessa bela exposição poética uma passagem da própria biografia do autor. Sem me alongar nessa questão, destaco apenas que se trata de um episódio que ocorreu em Lisboa onde Gonçalves Dias encontrou sua amada ludovicense – e musa inspiradora – Ana Amélia. A adolescente, sobrinha de um amigo, foi o maior amor do poeta maranhense. Anos mais tarde, pediu a mão dela em casamento, mas foi recusado pela mãe da jovem. De família aristocrata, ressoava no caráter dos pais o desprezo pela condição de mestiço do poeta. Ela propôs fugir para o Rio de Janeiro para casarem, mas ele recusou, acreditando que poderia reverter essa primeira negativa. Mas isso não aconteceu e logo depois Gonçalves Dias casou-se e teve uma vida pessoal atribulada. Já Ana Amélia fugiu com um comerciante português que residia em São Luís e foi viver em Lisboa. Esse poema, portanto, é a descrição desse reencontro anos mais tarde em terras lusitanas.

Para o nosso interesse estético, no entanto, nos importa essa fusão entre o “sujeito poetizador” e sua exposição na própria obra de arte, isto é, no elemento do discurso poético. Essa característica, apresentada por Hegel como uma qualidade associada à autonomia formal das particularidades individuais típicas da modernidade, é o que o autor alemão chama de “humor”⁵⁹. Essa expressão da personalidade subjetiva do artista que penetra na matéria da sua própria exposição se caracteriza pelo produtor dar a conhecer a si mesmo em seus produtos. Ao mesmo tempo em que dá abertura ao seu próprio sentimento individual, ao amor do seu coração, o poeta exterioriza na forma de obra de arte o sentimento universal do ânimo subjetivo. Consegue, pois, através da fantasia artística e da linguagem poética tornar sensível o que se esconde na profundidade do ânimo.

Dessa mesma estirpe é o poema “Se se morre de amor!”, onde diz:

Amor é vida; é ter constantemente
Alma, sentidos, coração – abertos
Ao grande, ao belo; é ser capaz d'extremos,
D'altas virtudes, té capaz de crimes!
Compr'ender o infinito, a imensidade,
E a natureza e Deus; gostar dos campos,
D'aves, flores, murmúrios solitários;
Buscar tristeza, a soledade, o ermo,
E ter o coração em riso e festa;
E à branda festa, ao riso da nossa alma
Fontes de pranto intercalar sem custo;
Conhecer o prazer e a desventura
No mesmo tempo, e ser no mesmo ponto
O ditoso, o misérrimo dos entes;
Isso é amor, e desse amor se morre! (DIAS, 1998, p. 293).

⁵⁹ Cf. o item 4.6 da nossa tese.

Aqui estão presentes de forma paradigmática, mais uma vez, os elementos do drama lírico na completude estética do romantismo. Só uma forma de arte completamente envolvida e satisfeita em sua interioridade infinita pode se perguntar se um excesso de sentimento, o amor, é possível de matá-lo. A morte por paixão, pelo sentimento do amor, é um desdobramento do ânimo subjetivo do poeta na forma do conflito que ora se expressa de modo tranquilo e plácido, ora como inquietude e fúria, ora sereno e sossegado, ora agitado e sobressaltado de forma que tenha no “coração” o “prazer e a desventura no mesmo tempo”. A palavra poética oferta ao conhecer toda essa rica interioridade conflitiva que vive no peito do autor, mas que também exprime um pouco de toda uma comunidade. Todavia, há sempre a esperança do apaziguamento e da reconciliação desses opostos, nem que seja no encontro com a eternidade através da morte.

6.3.4 O naturalismo nacional popular na poesia romântica gonçalvina

Já dissemos que o drama-lírico não faz referência à natureza como objetividade real enquanto tal em suas descrições, mas sim diz respeito a evocação desse exterior no ânimo subjetivo. Será por meio dos sentimentos que as disposições do que o que é externo e natural devem vir à representação intuitiva, apresentando a objetividade através dos traços da consciência interior e das paixões. Esse é o caso da “Canção do exílio”.

Essa poesia, em que pese sua aparente simplicidade, logrou ser a representação intuitiva e linguística de toda uma comunidade nacional, de tal modo que ela é a poesia que mais teve releituras, foi citada, parodiada e complementada de toda a literatura brasileira. Num certo sentido a Canção do exílio se tornou como um “metapoema” que serve de referência a quem quer ter por objeto linguístico o Brasil enquanto nação, sentimento, povo e território.

Escrito aos 21 anos, enquanto o poeta estudava em Coimbra, vindo à tona na edição dos “Primeiros cantos” em janeiro de 1847, é a poesia de abertura e apresentação do livro. Logo à primeira vista se destaca uma epígrafe de Goethe:

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? - Dahin, dahin!
Möcht ich... ziehn.*

Conheces o país onde florescem as laranjeiras?
Ardem na escura fronde os frutos de ouro...
Conhecê-lo? - Para lá, para lá,
quisera eu ir!⁶⁰

⁶⁰ Tradução Manuel Bandeira (*apud* DIAS, 1998).

Essa citação de Goethe no seu poema ainda juvenil (mas não imaturo!) e na abertura do seu primeiro livro atesta, como em tantos outros casos, sua relação estética mais profunda com os movimentos artísticos e culturais da Alemanha do século XIX⁶¹. A opção pela epígrafe goetheana está em íntima relação não só com o conteúdo do próprio poema do autor brasileiro, mas com a concepção mais profunda do relacionar das ideias com a natureza.

São de tal espécie a contemplação e a exposição da racionalidade interior da natureza e de seus fenômenos feitas por Goethe. Com grande senso (*Sinn*), Goethe abordou de modo ingênuo os objetos, mediante consideração sensível, e possuía ao mesmo tempo o completo pressentimento de sua conexão de ordem conceitual (HEGEL, 2001b, p. 143).

Aqui, mais uma vez, a natureza e o desejo se confundem no canto do poeta. Na “Canção do exílio” lemos:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas tem mais flores,
Nossos bosques tem mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho, à noite -
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1998, p. 105-106).

A natureza já havia sido um elemento caro tanto ao movimento poético do classicismo quanto ao arcadismo. Mas, quando observamos de perto a poesia árcade, é possível perceber o caráter paisagístico-decorativo que assumem naquela perspectiva os ícones da ordem natural.

⁶¹ Há várias traduções realizadas por Gonçalves Dias de poetas e romances de autores alemães, entre os quais se destacam H. Heine, Herder, Kosegarten, Uhland e Goethe.

A natureza, sob a ótica lírico-dramática possui outro caráter. O naturalismo se dissolve na subjetividade criativa do poeta, passando a ser uma extensão do ânimo, o que pode mesmo ser considerado, se comparado às expressões árcades anteriores ou ao positivismo posterior, como um “vitalismo idealista”.⁶² Como vimos na primeira parte deste ensaio, a natureza da forma de arte romântica é expressiva, encarna os impulsos, as pressões anímicas do Eu poético. É um objeto que se torna, ele próprio, parte da expressão do sujeito.

Há, nesses versos da “Canção do exílio”, o sentido de ânimo profundo da unidade entre a natureza e o espírito que canta. A individualidade do sujeito e a força da natureza interagem criando uma unidade em torno da expressão linguística. A natureza não é buscada exteriormente ao sujeito, não está fora da poesia, das palavras, mas encontra sua reconciliação no interior do poeta, da linguagem, do espírito. O poeta expressa a própria natureza na linguagem, porque ela está dentro dele, é uma ideia real, uma realidade ideal, pois o sujeito encontra no âmago do seu espírito sua própria terra, sua comunidade, como se com ela se forjasse em unidade indissolúvel. O humano, enquanto ser espiritual é, necessariamente, o humano de uma terra, de uma comunidade. Todos pertencem em última instância ao seu torrão natal. Esse torrão natal, por sua vez, é o próprio espírito da comunhão com o cosmo. O sujeito concreto não se separa da terra, da comunidade, a qual carrega dentro de si, no ânimo de sua subjetividade.

As “palmeiras”, o “sabiá”, as “estrelas” e as “flores” são sentidas e vividas no exílio, nas terras distantes. O Eu lírico-dramático exterioriza o que está dentro de si e com isso traz à objetividade a força dessa natureza pungente. É na alma e no peito do poeta que está o sabiá que canta. É o poeta que canta como o sabiá. Se “nossos bosques têm mais vida” e “nossa vida mais amores”, então há mais amores em nossos bosques. Há amor na natureza e na alma que canta essa natureza! Se não há um sujeito abstrato que não pertença a uma terra, tampouco há uma terra que não pertença a um povo, a uma nação. A natureza que Gonçalves Dias canta no exílio é o Brasil, sua terra, seu povo – é ele mesmo como parte da comunidade.

⁶² Para Hegel (2001b, p. 135) o “idealismo da vitalidade” é o fazer valer da idealidade universal que constitui a essência da natureza viva.

CONCLUSÃO

Hegel identificou a principal característica estética do seu tempo – a autonomia formal das particularidades subjetivas – como a condição sob a qual se movia a dissolução da chamada Forma de arte romântica. Esse diagnóstico hegeliano levou muitos a interpretarem o momento da arte moderna e contemporânea como algo esvaziado de conteúdo, trivial, ou mesmo a profetizarem o término da própria arte. Entretanto, como pudemos observar ao longo de nossa pesquisa, as características intrínsecas à chamada forma de arte romântica devem ser interpretadas dentro do quadro mais geral dos Cursos de estética de Hegel, cuja estrutura estabelece uma conexão entre os elementos conceituais e a história da arte, reconhecendo assim as transformações da arte operadas tanto no âmbito teórico quanto na realidade fenomênica. O processo de desaparecer ou o diluir das formas de arte, descrito por Hegel em sua *Filosofia da Arte*, não diz respeito ao declínio e nem à extinção da própria arte, mas, ao contrário, é condição da necessária metamorfose da arte.

Esse aspecto processual me parece decisivo também no panorama de interpretação das artes contemporâneas. As obras de arte modernas já não mais possuem as qualidades objetivas, intelectuais e comunitárias que expressavam a harmonia entre o conceito do belo e sua manifestação na realidade como sendo a exposição sensível do absoluto. Buscamos esclarecer a tese hegeliana sobre a profunda transformação da concepção de mundo (*Weltanschauung*) clássica, compartilhada por toda uma comunidade de espíritos na antiguidade grega, ao longo do período denominando por Hegel de romântico, até culminar na exposição da livre subjetividade do ânimo na arte moderna. Nesse contexto moderno, demonstramos que a arte exige novos parâmetros de avaliação e julgamento, pois que não apresenta mais obras que concretizam imediatamente o divino, deixando de ser objeto apenas da contemplação da verdade indeterminada.

Demonstramos ainda como a expressão artística da época moderna, configurada pela forma de arte romântica, faz valer ao espírito, mesmo nos modos mais superficiais da contingência exterior, a expressão do conteúdo como ânimo (*Gemüt*), pois o talento da fantasia artística converte a apreensão e execução subjetivas em obras de arte e, com isso, relaciona e configura o substancial e significativo da cultura com os objetos mais ordinários do cotidiano ou mesmo com a natureza selvagem. Essas características puramente subjetivas e autônomas, em que a particularidade humana chega à sua completa vitalidade, conjugando artisticamente o exterior a partir do interior, apresentam uma individualidade sem qualquer referência ao *pathos*

universal, seja clássico ou religioso, partindo em suas ações e reações de sua própria natureza interna.

Contudo, foi possível compreender que a arte moderna não deixa de mostrar em toda parte sua unidade como totalidade, apresentando também, em um outro nível, aquela correspondência ideal – preconizada por Hegel em seu conceito de belo – entre o conceito e sua realidade sensível, agora sublimada. Com isso, fomos capazes de compreender a dinâmica interna da arte em contínua inquietude e desejo de expressar, em formas e figuras intuitivas, ainda que cada vez mais etéreas, o que denominamos em nossa tese de elemento poético. Concluímos assim que a arte romântica moderna não é superior nem inferior a qualquer outra forma de arte, mas apenas uma manifestação privilegiada do todo da nossa era moderna, marcada pela liberdade espiritual subjetiva, a qual abarca tanto o sentimento quanto a representação sensível.

Do ponto de vista da filosofia da arte de Hegel, a modernidade instaurou o reino do pensamento, abrindo caminho para as mediações da crítica e da reflexão que transpassam a própria produção artística. Já não há mais a benevolência imediata perante a obra, mesmo que seja de cunho religioso. A estrutura intelectual e reflexiva moderna submete qualquer produção artística ao escrutínio do julgamento. Não que a arte seja inapropriada ou dispensável para o pensar e nem o centro da percepção da totalidade – como desejava o círculo dos “primeiros românticos alemães” –, mas, ao contrário, trata-se somente de compreender que a representação intuitiva da arte só alcança o seu verdadeiro valor por meio e através da estrutura intelectual do nosso tempo, sendo essa, portanto, a principal característica que se sobrepõe a interpretação e compreensão da apresentação artística.

Foi a partir e por meio da determinação hegeliana, segundo a qual, o espírito romântico e subjetivo da modernidade possibilitou a livre exposição da fantasia poética no exterior da linguagem, que resolvemos abordar a obra de Gonçalves Dias nessa nova chave interpretativa.

Ao reconhecer o lado histórico da arte e, portanto, o aspecto objetivo do ânimo para a configuração artística romântica, Hegel possibilitou a reinterpretação crítica dos modelos literários cronológicos vigentes. A periodização austera adotada por significativos segmentos da historiografia literária, entendida apenas como um sistema de normas, estilos, padrões e convenções artísticas vigentes em determinados momentos, conduzem a uma superestimação dos aspectos historiográficos, sociológicos, políticos e econômicos. Todos eles são muito importantes na caracterização de um período histórico em que se desenvolve a arte, mas se tomados em si mesmos como referências esvaziam o conteúdo cognoscente da própria obra de arte. Nesse sentido, a caracterização da obra poética de Gonçalves Dias como simplesmente

ligada ao momento histórico do que se convencionou chamar de “primeiro romantismo brasileiro”, durante a ascensão do reinado de Dom Pedro II, pouco nos diz das poderosas elaborações linguísticas e estéticas subjacentes às obras artísticas do poeta maranhense.

Somente no âmbito da estética como filosofia da arte foi possível trazer à tona os elementos conceituais e históricos que ainda nos possibilitam um diálogo com essa produção constituidora da nossa comunidade nacional. A ideia de que o romantismo possui um conteúdo cognoscente próprio e não um simples transladar de movimentos e periodizações europeias, está por trás da sua permanência mesmo em contextos posteriores como a do modernismo de 1922. Para Moraes (1978, p. 16):

[...] repetimos um erro semelhante ao que foi cometido na apreciação do nosso romantismo: o de considerá-lo como reflexo de uma situação cultural existente na França do século XIX. Ora, sabemos hoje que o importante é a discussão da reutilização dos propósitos do romantismo europeu no quadro da cultura nacional. [...] O que importa não é referir esse momento da história à problemática cultural europeia, mas analisar a ressonância desse momento da nossa história literária sobre uma discussão que já se travava na tradição cultural do país.

A poesia dramática de Gonçalves Dias tanto incorporou as grandes questões do seu período como transcendeu sua época ao configurar no modo da representação universal da linguagem poética o ânimo épico e particular dos povos originários. Conforme já sugerido, não é possível construir uma arte própria sem um pensamento, uma inteligência e uma linguagem própria, constituindo uma autoimagem ativa. Esse canto continua atual na medida mesma em que vários aspectos constituintes daquela origem ainda se fazem presentes até hoje, pois comungamos, conforme a exposição hegeliana, do mesmos topos de transição – ou dissolução – da forma de arte romântica.

A potência poética do autor maranhense é fonte fundamental de conhecimento daquilo que somos, temos sido e podemos ser ainda mais. Trata-se de um código dotado de perenidade, pois a época e o projeto que lhe deram origem e sentido – o Estado-nação brasileiro – ainda está presente em sua incompletude de sentidos, como um projeto em aberto chamado Brasil. Por isso o significado da sua obra estará sempre lá, na origem, apontando para a necessidade de permanente reflexão sobre os horizontes futuros, possibilitando a partir da arte, a extensão da cognoscibilidade estética para a política, a sociedade e a história.

A arte, ao contrário do que parece supor as separações do entendimento e o ceticismo, é uma esfera dentro do mundo e da vida, esfera igualmente vinculada à historicidade das relações humanas e ao seu contexto produtivo, existindo de maneira conjugada com as outras dimensões. É essa busca criativa pela autonomia no modo de viver, sentir, produzir, pensar e se expressar que torna Gonçalves Dias contemporâneo dos conflitos que vivemos. Ele próprio

o explica, no prólogo da primeira edição dos “Primeiros Cantos”, seu modo peculiar de criação poética:

[...] casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir (DIAS, 1998, p. 103).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMORA, A. S. **A literatura brasileira: o romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1967. v. 2, p. 75-152.
- ASMUTH, C. O empirismo e a filosofia crítica de Kant. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, ano 13, n. 21, 2016.
- BERLIN, I. **Raízes do romantismo**. São Paulo: Três Letras, 2015.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. v. 1.
- DIAS, G. **Cantos: introdução, organização e fixação de texto** Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DIAS, G. **Poesia e prosa completas**. Organização de Alexei Bueno. Textos críticos de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- FERREIRA, G. O Problema da legitimidade dos Cursos de Estética de Hegel. **Artefilosofia**, v. 15, n. 29, p.265-284, set. 2020.
- FICHTE, J. **A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- GONÇALVES, M. C. F. A eterna querela sobre o fim da arte na Estética de Hegel. In: PAZETTO, D.; CECCHINATO, G.; COSTA, R. (org.). **Os fins da arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- GONÇALVES, M. C. F. A Influência da construção schellinguiana de um sistema de filosofia sobre a concepção do sistema filosófico de Hegel. In: FERREIRO, H.; HOFFMANN, T. S.; BAVARESCO, A. (org.). **Los aportes Del itinerário intelectual de Kant a Hegel**. Porto Alegre: Editora FI; EDIPUCRS, 2014.
- GONÇALVES, M. C. F. **Hegel e os românticos**. São Paulo: ANPOF, 2002.
- GONÇALVES, M. C. F. Hegel: Materialização e desmaterialização da Ideia nas obras de arte. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- GONÇALVES, M. C. F. **O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel**. São Paulo: Loyola, 2001.

GONÇALVES, M. C. F. Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na Estética de Hegel. In: GONÇALVES, M. C. F. **Arte e Ruptura**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013b.

GONÇALVES, M. C. F. Sobre a possibilidade da unificação entre filosofia e poesia no sistema de Hegel. In: CARVALHO, M.; FIGUEIREDO, V. (org.). **Filosofia alemã de Kant a Hegel**. São Paulo: ANPOF, 2013a.

GONÇALVES, M. C. F. Tempo poético e tempo prosaico: uma oposição dialética da Estética de Hegel. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, ano 14, n. 23, 2017.

HEGEL, F. **Ciência da lógica**: (exertos). Seleção e tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011a.

HEGEL, F. **Ciência da lógica**: a doutrina do ser. Tradução Christian Iber, Marloren Miranda, Federico Orsini. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016. v. 1.

HEGEL, F. **Diferenças entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.

HEGEL, F. **Fenomenologia do espírito**: Parte I. 6. ed. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2001a.

HEGEL, F. **Introdução à história da filosofia**. Tradução de Euclidy Carneiro da Silva. São Paulo: Editora Hemus, 1983.

HEGEL, F. Preleções sobre a história da filosofia. In: HEGEL, F. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

HEGEL, G. F. W. **Filosofía del arte o Estética**: verano de 1826. Ed. A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov. Traducción de Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Abada Editores, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b. v. 1.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a. v. 2.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b. v. 3.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004c. v. 4.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830)**: a ciência da lógica. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. v. 1.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830)**: a filosofia do espírito. 2. ed. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2011b. v. 3.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Tradução Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulberkian, 2001.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 38-39.

MONTELLO, J. **Para conhecer melhor Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

MORAES, E. J. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PINKARD, T. **Hegel, una biografía**. 2. ed. Madrid: Acento Editorial, 2002.

RAIMUNDO, M. A. V. Gonçalves Dias e o indianismo. *In*: RAIMUNDO, M. A. V. **I-juca-pirama, Os timbiras e outros poemas**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**: Tomo terceiro — Transição e Romantismo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

SOUZA, R. T. Hegel e o infinito – alguns aspectos da questão. **Veritas**, v. 50, n. 2, jun. 2005, p. 155-174.

WERLE, M. A. **A Poesia na Estética de Hegel**. São Paulo: Associação editorial Humanitas; Fapesp, 2005.