

CURSOS DE ESTÉTICA

Volume II

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle

Oliver Tolle

Consultoria

Victor Knoll

SBD-FFLCH-USP



213410

edusp

1935
11/12/2000
5

ns: 11219552

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300112027

Título do original:

Vorlesungen über die Ästhetik

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.

Cursos de Estética, Volume II/ G. W. F. Hegel; tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Clássicos ; 18)

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik.*

ISBN 85-314-0573-4

1. Arte – Filosofia 2. Arte – História 3. Estética 4. Filosofia alemã I. Título. II. Série.

00-3819

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

I. Estética: Artes 701.17

Dirctos em língua portuguesa reservados à

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

Printed in Brazil 2000

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Nota dos tradutores	15
---------------------------	----

Parte II. DESENVOLVIMENTO DO IDEAL NAS FORMAS PARTICULARES DO BELO ARTÍSTICO

<i>Primeira Seção: A FORMA DE ARTE SIMBÓLICA</i>	23
<i>Introdução: DO SÍMBOLO EM GERAL</i>	25
DIVISÃO	37
1. O SIMBOLISMO INCONSCIENTE	41
2. O SIMBOLISMO DO SUBLIME	43
3. O SIMBOLISMO CONSCIENTE DA FORMA DE ARTE COMPARATIVA	44
<i>Primeiro Capítulo: O SIMBOLISMO INCONSCIENTE</i>	47
A. A UNIDADE IMEDIATA DO SIGNIFICADO E DA FORMA	48
1. <i>A Religião de Zoroastro</i>	49
2. <i>Tipo Não Simbólico da Religião de Zoroastro</i>	53
3. <i>Concepção e exposição não artísticas da religião de Zoroastro</i>	55
B. O SIMBOLISMO FANTÁSTICO	57
1. <i>A concepção indiana de Brama</i>	59
2. <i>Sensibilidade, desmedida e atividade personificadora da fantasia indiana</i> ...	60
3. <i>Intuição da Purificação e da Expição</i>	70
C. O SIMBOLISMO AUTÊNTICO	71
1. <i>Intuição e exposição egípcias do morto; pirâmides</i>	78

2. Culto aos animais e máscaras de animais.....	80
3. Simbolismo completo: Memnonas, Isis e Osiris, Esfinge.....	81
Segundo Capítulo: O SIMBOLISMO DO SUBLIME.....	87
A. O PANTEÍSMO DA ARTE.....	90
1. Poesia indiana.....	91
2. Poesia maometana.....	93
3. A mística cristã.....	96
B. A ARTE DO SUBLIME.....	97
1. Deus como o criador e o senhor do mundo.....	99
2. O mundo finito desdivinizado.....	100
3. O indivíduo humano.....	101
Terceiro Capítulo: O SIMBOLISMO CONSCIENTE DA FORMA DE ARTE COMPARATIVA.....	105
A. COMPARAÇÕES QUE TÊM INÍCIO NO EXTERIOR.....	109
1. A fábula.....	110
2. Parábola, provérbio, apólogo.....	117
a. A Parábola.....	117
b. O Provérbio.....	119
c. O Apólogo.....	119
3. As metamorfoses.....	120
B. COMPARAÇÕES QUE NA FIGURAÇÃO TÊM INÍCIO COM O SIGNIFICADO.....	122
1. O enigma.....	124
2. A alegoria.....	125
3. Metáfora, imagem, símile.....	129
a. A Metáfora.....	129
b. A Imagem.....	135
c. O Símile.....	137
C. O DESAPARECIMENTO DA FORMA DE ARTE SIMBÓLICA.....	147
1. O poema didático.....	149
2. A poesia descritiva.....	150
3. O antigo epigrama.....	150

SUMÁRIO

<i>Segunda Seção: A FORMA DE ARTE CLÁSSICA</i>	155
<i>Introdução: DO CLÁSSICO EM GERAL</i>	157
1. <i>A Autonomia do clássico como interpenetração do espiritual e de sua forma natural</i>	161
2. <i>A arte grega como existência efetiva do Ideal clássico</i>	166
3. <i>A posição do artista produtor na Forma de arte clássica</i>	167
DIVISÃO	170
<i>Primeiro Capítulo: O PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA</i>	173
1. A DEGRADAÇÃO DO ANIMALESKO	175
a. <i>O Sacrifício de Animais</i>	176
b. <i>As Caçadas</i>	177
c. <i>As Metamorfoses</i>	178
2. A LUTA ENTRE OS DEUSES ANTIGOS E NOVOS	183
a. <i>Os oráculos</i>	187
b. <i>Os deuses antigos à diferença dos deuses novos</i>	189
c. <i>A vitória sobre os deuses antigos</i>	196
3. CONSERVAÇÃO POSITIVA DOS MOMENTOS POSTOS NEGATIVAMENTE	198
a. <i>Os mistérios</i>	199
b. <i>Conservação dos deuses antigos na exposição artística</i>	200
c. <i>A base natural dos deuses novos</i>	202
<i>Segundo Capítulo: O IDEAL DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA</i>	207
1. O IDEAL DA ARTE CLÁSSICA EM GERAL	208
a. <i>O ideal enquanto nascido da criação artística livre</i>	208
b. <i>Os deuses novos do ideal clássico</i>	212
c. <i>A espécie exterior da exposição</i>	217
2. O CÍRCULO DOS DEUSES PARTICULARES	217
a. <i>Multiplicidade dos indivíduos-deuses</i>	218
b. <i>Carência da articulação sistemática</i>	218
c. <i>Caráter fundamental do círculo de deuses</i>	219
3. A INDIVIDUALIDADE SINGULAR DOS DEUSES	221

<i>a. A matéria para a individualização</i>	222
<i>b. Conservação da base ética</i>	230
<i>c. Progresso para a graça e para o encanto</i>	231
Terceiro Capítulo: A DISSOLUÇÃO DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA ...	233
1. O DESTINO	233
2. A DISSOLUÇÃO DOS DEUSES POR MEIO DO SEU ANTROPOMORFISMO ...	235
<i>a. Carência de subjetividade interior.</i>	235
<i>b. A transição para o âmbito cristão objeto somente da arte mais recente</i>	237
<i>c. Dissolução da arte clássica em seu próprio âmbito</i>	241
3. A SÁTIRA	243
<i>a. Diferença entre a dissolução da arte clássica e a dissolução da arte simbólica</i>	244
<i>b. A sátira</i>	244
<i>c. O mundo romano como solo da sátira</i>	246
Terceira Seção: A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA	249
Introdução: DO ROMÂNTICO EM GERAL	251
1. O PRINCÍPIO DA SUBJETIVIDADE INTERIOR	252
2. OS MOMENTOS MAIS PRECISOS DO CONTEÚDO E DA FORMA DO ROMÂNTICO	253
3. O MODO DE EXPOSIÇÃO ROMÂNTICO EM RELAÇÃO COM SEU CONTEÚDO ..	259
DIVISÃO	262
Primeiro capítulo: O CÍRCULO RELIGIOSO DA ARTE ROMÂNTICA	265
1. A HISTÓRIA DA REDENÇÃO DE CRISTO	269
<i>a. O aparente caráter supérfluo da arte.</i>	270
<i>b. A intervenção necessária da arte</i>	270
<i>c. Particularidade contingente do fenômeno exterior</i>	271
2. O AMOR RELIGIOSO	274
<i>a. Conceito do absoluto como conceito do amor</i>	274
<i>b. O ânimo</i>	275
<i>c. O amor como o ideal romântico.</i>	276

SUMÁRIO

3. O ESPÍRITO DA COMUNIDADE	278
<i>a. Os mártires</i>	279
<i>b. A penitência e a conversão interiores</i>	283
<i>c. Milagres e lendas</i>	284
<i>Segundo capítulo: A CAVALARIA</i>	287
1. A HONRA	292
<i>a. O conceito de honra</i>	292
<i>b. A violabilidade da honra</i>	295
<i>c. A reparação da honra</i>	296
2. O AMOR	297
<i>a. O conceito do amor</i>	297
<i>b. Colisões do amor</i>	300
<i>c. Contingência do amor</i>	301
3. A FIDELIDADE	303
<i>a. A fidelidade de servir</i>	304
<i>b. A autonomia subjetiva da fidelidade</i>	305
<i>c. Colisões da fidelidade</i>	305
<i>Terceiro capítulo: A AUTONOMIA FORMAL DAS PARTICULARIDADES INDIVIDUAIS</i>	309
1. A AUTONOMIA DO CARÁTER INDIVIDUAL	312
<i>a. A firmeza formal do caráter</i>	312
<i>b. O caráter enquanto totalidade interior, mas não desenvolvida</i>	315
<i>c. O interesse substancial na apresentação dos caracteres formais</i>	320
2. A AVENTURA	322
<i>a. A contingência dos fins e das colisões</i>	322
<i>b. O tratamento cômico da contingência</i>	326
<i>c. O romanesco</i>	328
3. A DISSOLUÇÃO DA FORMA DE ARTE ROMÂNTICA	329
<i>a. A imitação artística subjetiva do existente</i>	331
<i>b. O humor subjetivo</i>	336
<i>c. O fim da Forma de arte romântica</i>	338

APÊNDICE: PREFÁCIO DE H. G. HOTHO PARA A 2ª EDIÇÃO DE	
<i>CURSOS DE ESTÉTICA</i>	347
GLOSSÁRIO	349

NOTA DOS TRADUTORES

A tradução do segundo volume dos *Cursos de Estética* de Hegel, que abrange as Formas de arte simbólica, clássica e romântica, segue as determinações estabelecidas para a tradução do primeiro volume. Além do texto de Hegel, este segundo volume ainda apresenta um “Apêndice”, constituído pelo prefácio de Heinrich Gustav Hotho para a segunda edição dos *Cursos de Estética* de Hegel, publicada em 1842 – o prefácio de Hotho à primeira edição de 1835 está reproduzido no primeiro volume. A tradução destes prefácios possui um interesse para a questão da constituição do texto da estética de Hegel, questão que anima, principalmente na Alemanha, o atual estágio das pesquisas em torno desta obra de Hegel. Recentemente foram publicados dois cadernos de alunos que assistiram aos cursos de Hegel sobre estética: o caderno de Ascheberg, relativo ao curso de 1820/21, e o caderno do próprio Hotho, relativo ao curso de 1823¹. Estes cadernos permitem uma melhor compreensão do que foram individualmente os cursos de estética dados por Hegel em Berlim, mas não autorizam afirmar que a edição final de Hotho é inautêntica, como pretendem alguns estudos, pois o manuscrito de Hegel se encontra perdido, manuscrito que Hotho tinha em mãos para fazer a sua edição.

Para a elaboração das notas que acompanham este volume nos apoiamos nas referências bibliográficas já mencionadas no primeiro volume e em duas

1. Hegel, G. W. F. *Vorlesung über Ästhetik*, hrsg. v. H. Schneider, “Hegelianica 3”, Lang, Frankfurt am Main, 1995; Hegel, G. W. F. *Vorlesung über die Philosophie der Kunst* (1823). Nachschrift v. Hotho, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert (Coleção Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte), Hamburg, Meiner, 1998.

outras. Uma delas é uma reedição recente da antiga tradução francesa de Charles Bénard². A outra referência é a edição feita da transcrição de Hotho do curso de estética dado por Hegel em 1823, mencionada acima.

2. Hegel, G. W. F. *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

|387| PARTE II

O DESENVOLVIMENTO DO IDEAL NAS
FORMAS PARTICULARES DO BELO ARTÍSTICO

[389] O que nós consideramos até aqui, na primeira parte, concerniu certamente à efetividade da Idéia do belo enquanto ideal da arte, mas por mais que tenhamos desenvolvido segundo os mais diversos aspectos o conceito da obra de arte ideal, mesmo assim todas as determinações referiam-se apenas à obra de arte ideal *em geral*. Porém, do mesmo modo que a Idéia, a Idéia do belo é por sua vez uma totalidade de diferenças essenciais, as quais têm de surgir como tais e efetivar-se. Podemos denominar isto no todo de *Formas particulares¹ de arte*, enquanto desenvolvimento daquilo que se encontra no conceito do ideal e que alcança a existência por meio da arte. No entanto, quando falamos destas Formas da arte enquanto *espécies* diferentes do ideal, não devemos tomar “espécie” no sentido usual do termo, como se aqui as particularidades se aproximassem por fora do ideal enquanto gênero universal e o modificassem, mas espécie não deve expressar nada mais do que as determinações diferentes e, com isso, mais concretas da Idéia do belo e do ideal da arte mesmo. A universalidade da exposição, portanto, não será determinada aqui externamente, mas nela mesma por meio do seu próprio conceito, de modo que é este conceito que se desdobra numa totalidade de modos de configuração particulares da arte.

1. A expressão “particulares” [*besonderen*] atribuída às Formas de arte tem o sentido de “específicas”, “especiais”, tendo em vista que o caráter das Formas de arte não é exatamente da ordem do particular no sentido dado às artes particulares, das quais tratarão os volumes terceiro e quarto. Hegel emprega para as artes particulares o adjetivo *einzelnen*, literalmente: “singulares” (N. da T.).

Mais precisamente, as Formas de arte, enquanto desdobramento efetivante do belo, encontram de *tal* modo sua origem na Idéia mesma, que esta se impele por meio delas para a exposição e realidade e, na medida em que ela é apenas para si mesma segundo sua determinidade abstrata ou segundo sua totalidade concreta, conduz a si para a aparição também numa outra forma real. Pois a Idéia é em geral apenas verdadeiramente Idéia enquanto se desenvolve para si mesma por meio de sua própria atividade, e uma vez que ela é, enquanto ideal, aparição imediata [390] e com sua aparição justamente Idéia idêntica do belo, então, em cada estágio particular que o ideal percorre no seu curso de desdobramento, também se encontra enlaçada a cada determinidade *interna* imediatamente uma outra configuração *real*. Por conseguinte, tem o mesmo valor se consideramos o progredir neste desenvolvimento como um progredir interno da Idéia em si mesma ou como um progredir da forma, na qual ela se dá existência. Cada um destes dois lados está imediatamente unido ao outro. Por isso, a consumação da Idéia como conteúdo aparece igualmente como a consumação da Forma; e, inversamente, as deficiências da forma artística mostram-se proporcionalmente como uma deficiência da Idéia, na medida em que esta constitui o significado interior para a aparição exterior e nela torna-se real a si mesma. Se, portanto, inicialmente encontramos aqui, em comparação com o verdadeiro ideal, ainda Formas de arte inadequadas, então este não é o caso de quando se está acostumado a falar de obras de arte fracassadas, que ou não expressam nada ou não são capazes de alcançar aquilo que deveriam expor; mas para cada Conteúdo da Idéia é sempre adequada a forma determinada, a qual ele se dá nas Formas de arte particulares; e a deficiência ou a consumação reside apenas na relativa determinidade verdadeira ou não verdadeira, em relação à qual a Idéia é para si. Pois o conteúdo tem de ser verdadeiro e concreto em si mesmo antes de ser capaz de encontrar a forma verdadeiramente bela.

Como já vimos na divisão geral, devemos considerar a esse respeito três Formas principais de arte.

Em primeiro lugar, a simbólica. Nela, a Idéia 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. Na medida em que então pressente imediatamente nesta objetividade [*Gegenständlichkeit*] as suas próprias abstrações [391] ou se força a adentrar com suas universalidades destituídas de determinação numa existência concreta, ela corrompe e falsifica as for-

INTRODUÇÃO

mas que previamente encontrou. Pois só pode apreendê-las arbitrariamente e, ao invés de chegar a uma identificação completa, chega apenas a uma ressonância e mesmo ainda a uma concordância abstrata entre significado e forma, os quais nesta configuração recíproca [*Ineinanderbildung*] nem acabada nem passível de ser acabada, ao lado de seu parentesco, apresentam igualmente sua exterioridade, estranheza e inadequação recíprocas.

Em segundo lugar, a Idéia, segundo o seu conceito, não se prende à abstração e à indeterminidade de pensamentos gerais, mas é em si mesma subjetividade livre infinita e apreende em sua efetividade a mesma como espírito. Pois, o espírito, enquanto sujeito livre, é determinado em si mesmo e por meio de si mesmo e tem nesta autodeterminação também em seu próprio conceito a forma externa adequada a ele, na qual ele pode se unir a si bem como à sua realidade, que lhe corresponde em si e para si. Nesta unidade simplesmente adequada do conteúdo e da Forma fundamenta-se a *segunda Forma de arte*, a *clássica*. Entretanto, se a consumação dela precisa se tornar efetiva, o espírito, na medida em que se faz objeto de arte, não tem ainda de ser o espírito simplesmente absoluto, que apenas encontra sua existência adequada na *espiritualidade* e interioridade mesma, mas o espírito ainda propriamente *particular* e por isso atrelado a uma abstração. O sujeito livre, portanto, que configura a arte clássica, aparece como essencialmente universal e, por isso, liberado de toda contingência e mera particularidade do interior e exterior, mas ao mesmo tempo preenchido apenas por uma universalidade em si mesma [*an sich selbst*] particularizada. Pois a forma exterior é em geral, enquanto exterior, forma particular determinada e é ela mesma para a fusão consumada capaz de expor em si mesma apenas novamente um conteúdo determinado e, portanto, limitado, ao passo que também o espírito em si mesmo particular pode perfeitamente nascer sozinho em um [392] fenômeno externo e se ligar a ele numa unidade inseparável.

Aqui a arte alcançou o seu próprio conceito na medida em que permite que a Idéia, enquanto individualidade espiritual, concorde imediatamente de modo tão consumado com sua realidade corporal, que a existência exterior não conserva primeiramente nenhuma autonomia em relação ao significado que deve expressar, e o interior, inversamente, mostra-se apenas a si mesmo em sua forma elaborada para a intuição e nela se refere afirmativamente a si mesmo.

Em terceiro lugar, entretanto, quando a Idéia do belo se apreende a si mesma como o espírito *absoluto* e, dessa maneira, como espírito livre para si mesmo, então ela não se encontra mais completamente realizada na exterioridade, na medida em que, enquanto *espírito*, tem a sua verdadeira existência apenas em si mes-

ma. Por isso, ela dissolve aquela união clássica da interioridade e do fenômeno exterior e foge dela retornando a si mesma. É isto que fornece o tipo fundamental para a Forma de arte *romântica*, para a qual – na medida em que seu Conteúdo, devido à sua espiritualidade livre, exige mais do que pode oferecer a exposição no exterior e no corporal – a forma se torna uma exterioridade *mais indiferente*, de maneira que a arte romântica traz de volta novamente, portanto, a separação do conteúdo e da Forma a partir do lado oposto ao do simbólico.

Deste modo, a arte simbólica *procura* aquela unidade consumada entre o significado interior e a forma exterior, que a arte clássica *encontra* na exposição da individualidade substancial para a intuição sensível e que a arte romântica *ultrapassa* em sua espiritualidade proeminente.

|393| *Primeira Seção*

A FORMA DE ARTE SIMBÓLICA

Introdução

DO SÍMBOLO EM GERAL

O símbolo, no significado que damos aqui à palavra, constitui, segundo o conceito bem como segundo a aparição [*Erscheinung*] histórica, o início da arte e, por isso, deve ser considerado como que apenas pré-arte [*Vorkunst*], a qual pertence principalmente ao Oriente e que somente nos conduz depois de múltiplas transições, transformações e mediações para a autêntica efetividade do ideal enquanto a Forma de arte clássica. Temos de distinguir desde o princípio o símbolo em sua peculiaridade autônoma, na qual ele fornece o tipo preponderante para a intuição artística e a exposição, daquela espécie do simbólico que foi reduzida apenas a uma mera Forma externa, não autônoma para si mesma. De fato, neste último modo também encontramos inteiramente de novo o símbolo na Forma de arte clássica e romântica, da mesma maneira que também aspectos singulares no simbólico podem assumir a forma do ideal clássico ou apresentar o começo da arte romântica. Tal jogo de ida e volta concerne então apenas sempre a configurações secundárias e a traços singulares, sem constituir a alma autêntica e a natureza determinante de obras de arte inteiras.

Ao contrário, onde o símbolo se desenvolve de modo autônomo na sua Forma [*Form*] peculiar, ele tem em geral o caráter do *sublime*, pois de início deverá se tornar forma [*Gestalt*] apenas a Idéia determinada sem medida e não livre em si mesma e que, por isso, não é capaz de encontrar nenhuma Forma determinada nos fenômenos concretos que corresponda completamente a esta abstração e universalidade. [394] Nesta não correspondência, contudo, a Idéia sobrepuja sua existência exterior, ao invés de nela nascer ou de estar nela com-

pletamente acabada. Este estar mais além da determinidade do fenômeno constitui o caráter geral do sublime.

Primeiramente, no que diz respeito ao aspecto formal, temos de dar agora apenas uma explicação bastante geral daquilo que é entendido por símbolo.

O símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual porém não deve ser tomada do modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais universal. Por isso, devem ser distinguidas a seguir duas coisas no símbolo: primeiro o *significado* e depois a *expressão* do significado. *Aquela* é uma representação ou um objeto, indiferente de qual conteúdo, *esta* é uma existência sensível ou uma imagem de qualquer espécie.

1. Inicialmente, o símbolo é um *signo*. Mas na mera designação a conexão que possuem o significado e a sua expressão mutuamente é apenas uma junção inteiramente arbitrária. Esta expressão, esta coisa sensível ou imagem se representa então tampouco a si, de modo que leva diante da representação muito mais um conteúdo estranho a ela, com o qual não precisa estar em nenhuma comunidade peculiar. Assim, por exemplo, os sons são nas línguas signos de alguma representação, sensação [*Empfindung*] etc. Mas a parcela predominante dos sons de uma língua está ligada, quanto ao conteúdo, às representações por eles expressos de um modo casual, ainda que fosse possível mostrar por meio de um desenvolvimento histórico que a conexão originária era de outra natureza [*Beschaffenheit*]; e a diversidade das línguas consiste particularmente no fato de que a mesma representação é expressa por um soar diverso. Um outro exemplo de tais signos são as cores (*les couleurs*²) empregadas [395] nos emblemas e nas flâmulas a fim de indicar a qual nação pertence um indivíduo ou navio. Tal cor não contém em si mesma igualmente nenhuma qualidade que fosse comum ao seu significado – a saber, à nação por meio dela representada. No sentido de uma tal *indiferença* do significado e da designação do mesmo, não devemos, portanto, tomar o símbolo no que se refere à *arte*, uma vez que a arte em geral consiste justamente na relação, no parentesco e no entrelaçamento [*Ineinander*] concreto entre significado e forma.

2. De maneira diversa é com um signo que há de ser um *símbolo*. O leão, por exemplo, é tomado como um símbolo da coragem, a raposa como símbolo da astúcia, o círculo como símbolo da eternidade, o triângulo como símbolo da trindade. Mas o leão, a raposa, possuem eles mesmos por si as propriedades cujo significado devem expressar. Do mesmo modo, o círculo não

2. Em francês no original: "as cores" (N. da T.).

indica o inacabado ou arbitrariamente limitado de uma linha reta ou de uma outra linha que não retorna para si mesma, a que corresponde igualmente algum intervalo de tempo limitado; e o triângulo possui como um *todo* o mesmo *número* de lados e ângulos que resultam da Idéia de Deus, quando as determinações que a religião apreende de Deus são submetidas ao *enumerar*.

Nestas espécies de símbolo, por conseguinte, as existências [*Existenzen*] sensíveis dadas já têm na sua própria existência [*Dasein*] aquele significado para cuja exposição e expressão são empregadas; e o símbolo, tomado neste sentido mais amplo, não é portanto um signo meramente indiferente, mas um signo que na sua exterioridade compreende ao mesmo tempo em si mesmo o conteúdo da representação, que ele, o signo, faz aparecer. Ao mesmo tempo, porém, ele não deve trazer-se a si mesmo diante da consciência enquanto esta coisa singular concreta, mas em si mesmo deve justamente trazer diante da consciência aquela qualidade universal do significado.

3. Além disso, há de se observar, em *terceiro lugar*, que o símbolo, [396] embora não possa ser de modo algum adequado ao seu significado, não como o signo meramente exterior e formal, ele, inversamente, para permanecer todavia símbolo, também não deve se fazer completamente adequado ao significado. Pois se por um lado o conteúdo, que é o significado, e a forma, que é empregada para a sua designação, também concordam em *uma* propriedade, assim, por outro lado, a *forma* simbólica contém, *todavia, também para si ainda outras* determinações, completamente independentes daquela qualidade comum que ela uma vez significou; do mesmo modo o *conteúdo* não precisa ser apenas um conteúdo abstrato, como a força, a astúcia, mas pode ser um conteúdo concreto, que por seu lado também pode conter novamente qualidades peculiares – distintas da primeira propriedade que constitui o significado de seu símbolo e igualmente ainda mais distintas das constituições peculiares restantes desta forma. – Assim, o leão por exemplo não é apenas forte, a raposa apenas astuta, e particularmente Deus tem ainda outras propriedades completamente diferentes daquelas que podem ser apreendidas num número, numa figura matemática ou numa forma animal. Por isso, o conteúdo permanece também *indiferente* frente à forma que o representa; e a determinidade abstrata que ele constitui pode estar presente de igual modo em outras infinitas existências e configurações. Um conteúdo concreto tem igualmente muitas determinações nele mesmo, para cuja expressão podem servir outras configurações, nas quais reside a mesma determinação. Vale exatamente o mesmo para a existência exterior na qual se expressa algum conteúdo de modo simbólico. Também ela, enquanto existência concreta, tem nela igualmente muito mais determinações

das quais ela pode ser símbolo. Assim, o leão é sem dúvida o símbolo mais apropriado da força, bem como também o touro, o chifre, e, inversamente, o touro tem novamente vários outros significados simbólicos. Completamente infinita, porém, é a quantidade de configurações e formações [*Gebilden*] que foram usadas como símbolos para representar *Deus*.

[397] Daqui se segue que o símbolo permanece essencialmente *ambíguo* quanto ao seu próprio conceito.

a) Em primeiro lugar, a visão de um símbolo conduz em geral imediatamente à dúvida se uma *forma deve ou não ser tomada como símbolo*, mesmo quando deixamos de lado a ambigüidade ulterior no que se refere ao conteúdo *determinado*, o qual uma forma deve designar dentre *vários* significados, para cujo símbolo ela pode ser muitas vezes empregada por meio de conexões mais longínquas.

O que de início se nos apresenta é geralmente uma forma, uma imagem, que fornece por si apenas a representação de uma existência imediata. Por exemplo, um leão, uma águia, uma cor, representam-se a si mesmos e podem valer suficientemente por si mesmos. Por isso coloca-se a pergunta se um leão, cuja imagem nos foi apresentada, deve expressar e significar apenas a si mesmo ou se deve, além disso, representar e designar ainda outra coisa, o conteúdo mais abstrato da mera força ou o conteúdo mais concreto de um herói ou de uma estação do ano, da agricultura; se tal imagem, como se diz, deve ser tomada *propriamente* ou *ao mesmo tempo e impropriamente* ou ainda *apenas impropriamente*. – Este último caso aparece, por exemplo, nas expressões simbólicas da língua, nas palavras como apreender [*begreifen*] e concluir [*schließen*] e assim por diante³. Quando elas designam atividades espirituais, temos imediatamente diante de nós apenas este seu significado de uma atividade espiritual, sem no entanto nos recordarmos ao mesmo tempo também das ações sensíveis de apreender, de concluir. Mas diante da imagem de um leão não se nos coloca à nossa vista apenas o significado que ele pode ter enquanto símbolo, mas colocam-se também esta forma e existência sensíveis elas mesmas.

Tal dubiedade, portanto, acaba apenas quando cada um dos dois lados, o significado e sua forma, são mencionados explicitamente e ao mesmo tempo é expressa sua relação. Mas então a existência concreta representada também não é mais um símbolo no sentido autêntico da palavra, porém uma mera imagem, e a relação [398] entre imagem e significado recebe a conhecida Forma da *com-*

3. *begreifen* significa: “tomar”, “apreender”, “captar”; ao passo que *schließen* significa “concluir”, “fechar” (N. da T.).

paração, do *símile*. No *símile*, a saber, ambas as coisas têm de estar presentes: por um lado, a representação universal e, por outro lado, a sua imagem concreta. Se, do contrário, a reflexão não tiver chegado tão longe a ponto de apreender autonomamente representações universais e, portanto, de colocá-las também em relevo para si, então também a forma sensível aparentada, na qual um significado mais universal deve encontrar sua expressão, não é ainda pensada como separada deste significado, mas as duas coisas pensadas imediatamente em uma só. Isto constitui, como veremos mais tarde, a diferença entre o símbolo e a comparação. Desta maneira exclama, por exemplo, Karl Moor⁴ na presença do pôr-do-sol: "Assim morre um herói!". Aqui o significado se encontra expressamente separado da exposição sensível e a imagem é ao mesmo tempo acrescentada ao significado. Em outros casos, na verdade, esta separação e relação nos *símiles* não é tão claramente ressaltada, mas a conexão permanece mais imediata; tem de se tornar claro então a partir de uma outra conexão do discurso, da posição e de outras circunstâncias, que a imagem não é suficiente por si mesma, mas que se pensa, com isso, este ou aquele significado determinado, o qual não pode permanecer duvidoso. Por exemplo, quando Lutero diz:

Ein' feste Burg ist unser Gott⁵ ;

ou quando lemos:

*In den Ocean schiff't mit tausend Masten der Jungling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.⁶*

não há nenhuma dúvida quanto ao significado de proteção no caso de fortaleza, quanto ao significado de mundo de esperanças e planos na imagem do oceano e dos mil mastros, quanto ao significado de fim e de posse limitados, quanto ao significado da pequena mancha segura na imagem do barco, do porto. De

4. Karl Moor é o personagem central do drama *Os Bandidos* de Schiller. Cf. a referência de Hegel ao personagem (p. 256, vol. 13 da edição Suhrkamp; p. 203 da nossa tradução do primeiro volume) na primeira parte de *Cursos de Estética* (N. da T.).

5. "Uma fortaleza firme é o nosso Deus." A expressão de Lutero remete ao salmo 46 de David, por ele mesmo traduzido. Cf. *Die Psalmen Davids nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*. Berlin und Köln, Britische und Ausländische Bibelgesellschaft, 1895, p. 35-36. Bach compôs uma obra musical a partir desta expressão (N. da T.).

6. "O jovem navega no oceano com mil mastros, / O velho no barco adentra a salvo silenciosamente o porto." Epigrama de Schiller do ano de 1796 intitulado "Erwartung und Erfüllung" [*Espera e Cumprimento*] (N. da T.).

igual modo, quando é dito no Antigo Testamento: “Deus, quebre os seus dentes na sua boca; Senhor, esmague as presas dos jovens leões!” – reconhece-se aqui de imediato que os dentes, a boca, as presas, dos jovens leões não são tomados por si mesmos, mas são tomados [399] apenas imagens e intuições sensíveis, as quais devem ser compreendidas inautenticamente e nas quais trata-se apenas do seu *significado*.

Esta dubiedade, porém, se apresenta tanto mais no símbolo enquanto tal quando uma imagem, que tem um significado, é apenas então denominada principalmente de *símbolo* quando este significado, não como na comparação, é expresso por si mesmo ou já é, aliás, claro. Certamente desse modo também é removida do símbolo autêntico a sua ambigüidade, pelo fato de a união da imagem sensível com o significado, devido a esta incerteza mesma, se fazer um hábito e se tornar algo em maior ou menor grau convencional – como o é inevitavelmente necessário com respeito aos meros signos – ao passo que o sílme se dá apenas como algo encontrado, algo singular, para fins momentâneos, o que é claro por si mesmo, pois ele traz consigo mesmo o seu significado. Mesmo que para aqueles que se encontram no círculo convencional do representar o símbolo determinado por meio do hábito também seja claro, a coisa se passa, em contrapartida, de modo totalmente diferente com todos os restantes que não se encontram no mesmo círculo ou para os quais o mesmo é algo do passado. A eles é dada de início apenas a exposição sensível imediata, e sempre permanece-lhes duvidoso se devem se satisfazer com aquilo que está à sua frente ou se com isso são remetidos ainda a outras representações e pensamentos. Quando, por exemplo, vemos em uma igreja cristã o *triângulo* em algum lugar destacado da parede, reconhecemos de imediato que aqui não se pensa na intuição sensível desta figura enquanto mero triângulo, mas que se trata de um significado dele. Num outro local, em contrapartida, é igualmente claro para nós que a mesma figura não deve ser tomada como símbolo ou signo da trindade. Porém, outros povos não cristãos que desconhecem este hábito ou conhecimento, ficarão hesitantes neste ponto, e nós mesmos não podemos determinar [400] em todos os momentos, com certeza idêntica, se um triângulo deve ser tomado como triângulo autêntico ou simbolicamente.

b) Em vista desta insegurança, não se trata porventura de meros casos isolados, nos quais ela se apresenta, mas de âmbitos artísticos inteiramente extensos, do conteúdo de uma matéria enorme que está diante de nós: do conteúdo de quase a totalidade da arte oriental. Por isso, não nos sentimos de fato

7. A expressão remete ao salmo 3 de David, cf. tradução de Lutero, op. cit., p.4 (N. da T.).

seguros no mundo das formas e configurações da antiga Pérsia, da Índia, do Egito, quando o adentramos pela primeira vez; sentimos [*fühlen*] que transitamos por *tarefas*; essas configurações nem nos agradam por si mesmas, nem nos divertem e satisfazem segundo sua intuição imediata, mas nos exortam por elas mesmas a buscar além delas seu significado, o qual é ainda algo mais amplo e mais profundo do que estas imagens. Em outras produções, ao contrário, vê-se já num primeiro exame que devem ser um mero jogo com imagens e estranhas junções casuais, como, por exemplo, em contos infantis. Pois crianças contentam-se com tal superficialidade de imagens, com o seu ocioso jogo desprovido de espírito e com a composição vacilante delas. Mas, ainda que na sua infância, os povos exigiam um Conteúdo mais essencial, e este encontramos de fato também nas formas artísticas dos indianos e dos egípcios, embora só esteja indicada a explicação nas configurações enigmáticas dos mesmos e grande dificuldade tenha sido colocada no caminho do deciframento. O quanto, nesta inadequação entre o significado e a expressão artística imediata, deve ser atribuído à escassez da arte, à impureza e à falta de Idéias da fantasia mesma, o quanto em contrapartida se mostra assim porque a configuração mais pura e correta não seria capaz de expressar por si mesma o significado mais profundo, e o elemento fantástico e grotesco também tenha sido feito justamente em vista de uma representação de maior alcance – tudo isso é o que justamente pode de início surgir como duvidoso, numa amplitude muito abrangente.

[401] Mesmo nos âmbitos clássicos da arte apresenta-se ainda vez por outra uma semelhante incerteza, embora o clássico da arte consista em não ser simbólico segundo a sua natureza, mas completamente nítido e claro em si mesmo. O ideal clássico é, a saber, claro por apreender o verdadeiro conteúdo da arte, ou seja, a subjetividade substancial, e, desse modo, por encontrar também a verdadeira forma, que em si mesma [*an sich selbst*] não expressa nada mais a não ser aquele conteúdo autêntico, de modo que, por conseguinte, o sentido, o significado, não é outro senão aquele que se encontra efetivamente na forma exterior, na medida em que os dois lados se correspondem de modo consumado; enquanto no simbólico, no símile etc. a imagem representa sempre ainda alguma outra coisa do que apenas o significado, para o qual fornece a imagem. Mas também a arte clássica tem ainda um lado de ambigüidade, na medida em que se mostra incerto nas configurações mitológicas dos antigos se devemos permanecer diante das formas externas enquanto tais e admirá-las apenas como um gracioso jogo de uma fantasia feliz, porque a mitologia seria em geral apenas uma ociosa invenção de fábulas, ou se temos de perguntar ainda por um outro sig-

nificado mais profundo. Esta última exigência pode nos fazer pensar principalmente onde o conteúdo dessas fábulas se refere à vida e à obra do divino mesmo, enquanto as histórias que nos são relatadas deveriam ser vistas então apenas como simplesmente indignas do absoluto e, portanto, meramente como invenção inadequada, despropositada. Por exemplo, quando lemos ou simplesmente ouvimos falar dos doze trabalhos de Hércules, que Zeus expulsou Hefesto do Olimpo para a ilha de Lemnos, que por isso Vulcano se tornou coxo, acreditamos escutar nada mais do que uma imagem fabulosa da fantasia. De igual modo, as várias aventuras amorosas de Júpiter podem nos parecer imaginações meramente arbitrárias. Mas, inversamente, por tais histórias serem contadas justamente acerca da mais alta divindade, torna-se igualmente de novo crível que se encontra escondido nelas ainda um outro significado mais amplo [402] do que o imediatamente dado pelo mito.

Por isso, nesta relação fizeram-se valer principalmente *duas* representações *opostas*. Uma toma a mitologia por histórias meramente exteriores, as quais seriam indignas se comparadas com Deus, mesmo que também pudessem ser, consideradas por si mesmas, graciosas, adoráveis e interessantes, ou mesmo de grande beleza, mas não deveriam dar motivo para uma explicação ulterior de significados mais profundos. A mitologia há de ser considerada, portanto, como meramente *histórica* – segundo a forma na qual ela se encontra disponível –, na medida em que ela se mostra, por um lado, segundo seu aspecto artístico, como suficiente para si nas suas configurações, imagens, deuses e nas ações e acontecimentos deles, pois inclusive em si mesma já fornece a explicação por meio do ressaltamento dos significados; por outro lado, na medida em que, segundo seu surgimento histórico, se formou a partir de inícios de locais, bem como a partir da arbitrariedade dos sacerdotes, artistas e poetas, de acontecimentos históricos, de lendas e tradições estranhas. O *outro* ponto de vista, ao contrário, não pretende satisfazer por meio da mera exterioridade das formas e narrativas [*Erzählungen*] mitológicas, mas insiste no fato de que nelas reside um sentido universal profundo, cujo reconhecimento, no seu ocultamento, é a tarefa autêntica da mitologia enquanto consideração científica dos mitos. A mitologia tem de ser apreendida, portanto, *simbolicamente*. Pois simbólico significa aqui apenas que os mitos encerram em si mesmos, enquanto criações do espírito – por mais bizarras, engraçadas, grotescas etc. que também possam parecer, por mais que muito possa ser misturado com arbitrariedades exteriores contingentes da fantasia – ainda assim significados, ou seja, pensamentos universais sobre a natureza do Deus, filosofemas.

Neste sentido, particularmente *Creuzer* recomeçou recentemente a discutir em sua obra *Simbólica*⁸ as representações mitológicas [403] dos povos antigos, não segundo a maneira convencional, de modo externo e prosaico, ou mesmo segundo o seu valor artístico, mas procurou nelas uma racionalidade interior dos significados. Ele se deixou guiar pelo pressuposto de que os mitos e as histórias lendárias tiveram sua origem no espírito humano, o qual certamente foi capaz de se entreter com as suas representações dos deuses; com o interesse pela religião, porém, acedeu a um âmbito mais elevado, onde a razão se torna inventora de formas, mesmo que ainda permaneça presa à deficiência de não poder expor de início o seu interior de modo adequado. Esta hipótese é verdadeira em si e para si: a religião encontra sua fonte no espírito, o qual procura a sua verdade, a presente e a traz para a sua consciência em alguma forma que tenha um parentesco mais estreito ou mais amplo com este Conteúdo da verdade. Mas quando a racionalidade inventa as formas, então se coloca também a necessidade de reconhecer a racionalidade. Somente este reconhecimento é verdadeiramente digno do homem. Quem o deixa de lado, não obtém nada mais do que uma massa de conhecimentos exteriores. Se, ao contrário, cavamos atrás da verdade interior das representações mitológicas, então podemos justificar as diversas mitologias sem no entanto perder de vista o outro lado, ou seja, a casualidade e a arbitrariedade da imaginação, a localidade e assim por diante. Mas é um empreendimento nobre justificar o homem por meio de suas imagens e formas espirituais, mais nobre do que o mero colecionar de exterioridades históricas. Houve certamente quem se lançou contra *Creuzer* com a objeção de que ele, à maneira dos neoplatônicos, somente *projetou* tais significados mais distantes nos mitos e de que procurou neles pensamentos sobre os quais não só não foi evidenciado historicamente que eles efetivamente estiveram nos mitos, mas sobre os quais pode ser inclusive provado historicamente que, para encontrá-los, é necessário primeiramente introduzi-los nos mitos. Pois o povo, os poetas e os sacerdotes [404] – embora por outro lado por mais que se fale novamente da enorme sabedoria secreta dos sacerdotes – não teriam sabido nada sobre tais pensamentos, os quais seriam inadequados a toda a cultura [*Bildung*] de seu tempo. No que se refere a este último ponto, tem-se toda razão. De fato, os povos, os poetas e os sacerdotes não estiveram de posse, nesta Forma da universalidade, dos pensamentos universais, os quais estão na base de suas representações mitológicas, como se pri-

8. Friedrich Creuzer, *Simbolismo e Mitologia dos Povos Antigos*, particularmente dos Gregos. 4 vol. (1810-1812).

meiro os tivessem encoberto intencionalmente na forma simbólica. Mas Creuzer também não afirma isto. Embora os antigos não pensassem naquilo que percebemos agora em sua mitologia, daí não se segue de modo algum que suas representações não fossem *em si* símbolos e que, portanto, têm de ser tomadas desse modo, na medida em que os povos, na época em que poetizavam seus mitos, viviam em estados eles mesmos poéticos e, portanto, tornavam consciente o que lhes era mais interior [*Innerstes*] e mais profundo [*Tiefstes*] não na Forma do pensamento, mas em formas da fantasia, sem separar as representações universais abstratas das imagens concretas. Em essência temos de reter e de supor que este seja efetivamente o caso, mesmo que também seja possível conceder que em tais modos simbólicos de explicação muitas vezes também possam se insinuar combinações meramente artísticas, chistosas, como na prática da etimologia.

c) Mas por mais que possamos concordar com o ponto de vista de que a mitologia, com suas histórias de deuses e suas configurações detalhadas de uma fantasia cada vez mais poética, encerra em si mesma um Conteúdo racional e representações religiosas profundas, no tocante à Forma de arte simbólica ainda resta a questão se então *toda* mitologia e arte deve ser apreendida *simbolicamente*; como afirmava, por exemplo, Friedrich von Schlegel, de que em cada exposição artística há de se procurar uma alegoria.⁹ O simbólico ou alegórico é então entendido de maneira que a cada obra de arte e a cada forma mitológica serve de base um pensamento universal, o qual |405| então para si, ressaltado em sua universalidade, deve fornecer a explicação do que de fato significa uma tal obra, tal representação. Recentemente, este modo de tratamento tornou-se igualmente muito comum. Assim, por exemplo, procurou-se explicar nas recentes edições de Dante, onde sem dúvida aparecem múltiplas alegorias, cada canto completamente de modo alegórico, e também as edições de Heyne¹⁰ de poetas antigos procuram esclarecer nas notas o sentido universal de cada metáfora por meio de determinações abstratas do entendimento. Pois particularmente o entendimento se apressa na direção do símbolo e da alegoria, na medida em que separa imagem e significado e com isso destrói a Forma de arte, na qual não se trata desta explicação simbólica, que apenas quer extrair o universal enquanto tal.

9. "Toda beleza é alegoria", In: Schlegel, F.; *Conversa sobre a Poesia*. Tradução de Victor P. Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994, p.58. Hegel faz uma nova referência a este tema a seguir, na página 123. (N. da T.).

10. Christian Gottlob Heyne, 1729-1812, filólogo clássico.

Tal extensão do simbólico para todos os âmbitos da mitologia e da arte não é de modo algum aquilo que temos aqui diante dos nossos olhos na consideração da Forma de arte simbólica. Pois o nosso esforço não consiste em verificar em que medida formas artísticas, neste sentido da palavra, poderiam ser interpretadas simbolicamente ou alegoricamente, mas temos de perguntar, inversamente, em que medida o simbólico há de ser creditado à *Forma de arte*. Nós queremos estabelecer a relação artística do significado com a sua forma na medida em que a mesma é *simbólica*, à diferença de outros modos de exposição, principalmente os modos de exposição clássico e romântico. Nossa tarefa deve consistir, portanto, em delimitar expressamente o círculo do que deve ser exposto em si mesmo como símbolo autêntico e, portanto, considerado como simbólico, ao invés de abarcar aquela expansão do simbólico para a totalidade do âmbito artístico. Neste sentido já foi indicada acima a divisão do ideal artístico nas Formas do simbólico, do clássico e do romântico.

[406] O simbólico, conforme o nosso sentido da palavra, ao invés de constituir representações indeterminadamente universais e abstratas, termina imediatamente onde a individualidade livre constitui o Conteúdo e a Forma da exposição. Pois o sujeito é o significativo por si mesmo e o que se explica a si mesmo. O que ele sente, pensa, faz, realiza, suas propriedades, ações, seu caráter, são ele mesmo; e todo o círculo de seu aparecer [*Erscheinen*] espiritual e sensível não possui outro significado que o sujeito, o qual em sua expansão e desdobramento traz apenas a si mesmo, enquanto soberano, para a intuição por meio da totalidade de sua objetividade. Significado e exposição sensível, interior e exterior, coisa e imagem, não são então mais diferenciados um do outro e não se dão como meramente aparentados, tal como no simbólico autêntico, mas como *um* todo no qual o fenômeno não tem nenhuma outra essência e a essência não tem mais nenhum outro fenômeno fora ou ao lado de si mesmo. O que se manifesta e o que se manifestou foram elevados [*aufgehoben*] à unidade concreta. Neste sentido, os deuses gregos, na medida em que a arte grega os apresenta enquanto indivíduos livres, em si mesmos encerrados de modo autônomo, não devem ser tomados simbolicamente, mas são suficientes por si mesmos. Para a arte, as ações de Zeus, de Apolo, de Atena, pertencem justamente apenas a estes indivíduos e devem expor nada mais do que seu poder e paixão. Caso seja abstraído de tais sujeitos livres em si mesmos um conceito universal como seu significado e colocado ao lado do particular como explicação de todo o fenômeno individual, então não é levado em consideração e é destruído o que nessas formas é adequado à arte. Por isso, os artistas também não puderam simpatizar com tal modo simbólico de

interpretar todas as obras de arte e suas figuras mitológicas. Pois o que ainda resta como alusão efetivamente simbólica ou como alegoria na espécie de exposição artística anteriormente mencionada, refere-se a coisas secundárias e é então também rebaixado expressamente a um mero atributo e signo, [407] como, por exemplo, a águia está ao lado de Zeus e o boi acompanha o evangelista Lucas, ao passo que os egípcios tinham em Apis a intuição mesma do divino.

O ponto difícil nesta aparição adequada à arte da subjetividade livre reside, porém, em distinguir se o que é representado como sujeito tem também individualidade e subjetividade efetivas ou se carrega em si apenas a aparência vazia das mesmas enquanto mera *personificação*. Neste último caso, a personalidade não é nada mais do que uma Forma [*Form*] superficial que não expressa o seu próprio interior nas ações particulares e na forma [*Gestalt*] corporal e, com isso, não penetra na exterioridade inteira de sua aparição como sendo a sua própria aparição, mas tem para a realidade exterior, enquanto seu significado, ainda um outro interior, o qual não é esta personalidade e subjetividade mesma.

Isso constitui o ponto de vista principal no que se refere à delimitação da arte simbólica.

Nosso interesse, portanto, na consideração do simbólico, está em reconhecer o curso interior da gênese da *arte*, na medida em que o mesmo se deixa deduzir do conceito do *ideal* que se desenvolve para a verdadeira arte, e, com isso, em reconhecer a seqüência de estágios do simbólico como os estágios para a verdadeira arte. Por mais estreita que seja a conexão entre religião e arte, não devemos, no entanto, tomar os símbolos mesmos e a religião enquanto abrangência das representações simbólicas ou imagéticas no sentido mais amplo da palavra, mas considerar nelas apenas aquilo segundo o qual pertencem à arte enquanto tal. Quanto ao lado religioso, devemos deixá-lo a critério da história da mitologia.

DIVISÃO

Sobretudo os pontos limites devem ser fixados para uma divisão mais precisa da Forma de arte simbólica, no interior dos quais se move o desenvolvimento.

[408] Como já foi dito, este âmbito inteiro forma em geral, em primeiro lugar, *a pré-arte*, na medida em que inicialmente temos diante de nós apenas significados abstratos, ainda não essencialmente individualizados em si mesmos [*an sich selbst*], cuja configuração imediatamente ligada a eles é tanto adequada quanto inadequada. O primeiro âmbito limite é, portanto, o trabalhar-se-a-si-mesmo-para-fora [*Sichhervorarbeiten*] da intuição e exposição artísticas em geral; o limite oposto, entretanto, nos é fornecido pela arte autêntica, para a qual se eleva o simbólico enquanto para a sua verdade.

Se quisermos falar *de modo subjetivo* do surgimento inicial da arte simbólica, então podemos nos lembrar daquele ditado segundo o qual a intuição artística, em geral como a intuição religiosa – ou antes ambas em uma – e inclusive a investigação científica, tiveram início com a admiração¹¹. O homem que *ainda* não se admira por nada, vive ainda no embotamento e na apatia. A ele nada interessa e nada é para ele, pois ele ainda não se separou e se libertou por si mesmo dos objetos e de sua existência singular imediata. Mas por outro lado, aquele que não se admira *mais* por nada, considera a exterioridade inteira como algo do qual se assenhorou – seja no modo abstratamente racional de um esclarecimento universal humano, seja na consciência nobre e mais profunda da liberdade e universalidade espiritual absoluta – e por conseguinte transformou os objetos e sua existência em inteligência espiritual autoconsciente.

11. O ditado remete a Aristóteles, *Metafísica*, A. 2. 982b (N. da T.).

A admiração, ao contrário, vem à luz apenas onde o ser humano, arrancado da mais imediata e primeira conexão com a natureza e da relação próxima e meramente prática do desejo, se afasta espiritualmente da natureza e de sua própria existência singular e, então, procura e vê nas coisas um universal, algo que é em si mesmo e permanente. Apenas então chamam-lhe a atenção os objetos da natureza, eles são um outro que de fato deve ser para ele e onde ansia re-encontrar-se a si mesmo, os pensamentos, a razão. Pois o [409] pressentimento de algo mais elevado e a consciência da exterioridade ainda se encontram inseparados, e mesmo assim existe ao mesmo tempo uma contradição entre as coisas naturais e o espírito, na qual os objetos se mostram de igual maneira atrativos e repulsivos e cujo sentimento [*Gefühl*], no ímpeto de remover a contradição, gera justamente a admiração.

O próximo produto deste estado consiste, pois, no fato de que o homem, por um lado, contrapõe a si mesmo a natureza e a objetividade em geral como fundamento e as venera como poder, por outro lado, entretanto, satisfaz igualmente a necessidade de fazer para si exterior o sentimento de algo mais elevado, essencial, universal, e de intuí-lo objetivamente. Nesta união está dado de imediato que os objetos singulares da natureza – e especialmente os elementares: o mar, os rios, as montanhas, os corpos celestes – não podem ser tomados em sua imediatez isolada, mas, elevados à representação, obtém a Forma da existência universal, que é em si e para si, para a representação.

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 e as exterioriza para o espírito na Forma objetual da imagem. A veneração imediata das coisas da natureza, o culto à natureza e ao fetiche, não são, portanto, ainda nenhuma arte.

Segundo o lado *objetivo*, o início da arte se encontra na mais estreita conexão com a religião. As primeiras obras de arte são de espécie mitológica. Na religião é o absoluto em geral que se leva à consciência, mesmo que também segundo suas determinações mais abstratas e mais pobres. A próxima *explicação*, pois, que está aí para o absoluto, são os fenômenos da natureza, em cuja existência o homem pressente o absoluto e, por conseguinte, o torna intuível a si na Forma dos objetos da natureza. Neste aspirar a arte encontra sua primeira origem. [410] No entanto, também nesta relação ela surgirá primeiro onde o ser humano não apenas avista imediatamente o absoluto nos objetos efetivamente existentes e se satisfaz com este modo da realidade do divino, mas onde a consciência produz a partir dela mesma a apreensão do que para ela é o absoluto na Forma do que é exterior em si mesmo [*an sich*

selbst], bem como produz *a partir de si mesma* o objetivo [*das Objektive*] desta junção mais adequada ou mais inadequada. Pois à arte pertence um Conteúdo substancial apreendido pelo espírito, Conteúdo que certamente aparece externamente, mas numa exterioridade que não está apenas imediatamente dada, a qual é contudo primeiramente *produzida* por meio do *espírito* como uma existência que compreende e expressa aquele conteúdo. Entretanto, a *primeira* intérprete que forma com maior precisão as representações religiosas é a arte somente, pois a consideração prosaica do mundo objetual se faz valer primeiramente quando o homem em si mesmo, enquanto autoconsciência espiritual, se libertou da imediatez e se contrapõe a ela nesta liberdade, na qual ele acolhe racionalmente a objetividade como uma mera exterioridade. Esta separação, contudo, é sempre apenas um estágio mais tardio. O primeiro saber do verdadeiro, ao contrário, revela-se como um estado intermediário entre a mera submersão destituída de espírito na natureza e a espiritualidade completamente liberta da natureza. Este estado intermediário, no qual o espírito coloca diante dos olhos suas representações, portanto, apenas na forma [*Gestalt*] de coisas da natureza, pois ele ainda não alcançou uma Forma [*Form*] mais elevada, mas todavia se esforça nesta união em tornar ambos os lados adequados um ao outro, é em geral o ponto de vista da poesia e da arte frente ao entendimento prosaico. Por isso, a consciência completamente prosaica também aparece primeiramente onde o princípio da liberdade espiritual subjetiva alcança a efetividade em sua Forma abstrata e verdadeiramente concreta, no mundo romano e então mais tarde no mundo cristão moderno.

Em segundo lugar, o ponto final ao qual aspira a Forma de arte simbólica e com cuja consecução ela se dissolve enquanto simbólica, |411| é a *arte clássica*. Esta, embora trabalhe o verdadeiro fenômeno da arte, não pode ser a primeira Forma de arte; ela conserva os diversos estágios de mediação e de passagem do simbólico como o seu pressuposto. Pois o seu Conteúdo adequado é a individualidade espiritual, a qual apenas pode entrar na consciência depois de múltiplas passagens e mediações, enquanto conteúdo e Forma do absoluto e do verdadeiro. O início é constituído sempre pelo abstrato e pelo indeterminado segundo o seu significado; a individualidade espiritual, contudo, tem de ser essencialmente concreta em si e para si mesma. Ela é o conceito que se determina a partir de si mesmo na sua efetividade adequada, conceito que só pode ser apreendido depois de ter pressuposto os aspectos abstratos, dos quais é o mediador, na sua formação unilateral. Tendo isto ocorrido, então ele acaba ao mesmo tempo com aquelas abstrações por meio de seu próprio surgimento enquanto totalidade. Este é o caso na arte clássica. Ela põe termo às

meras pré-tentativas simbolizantes e sublimes da arte, pois a subjetividade espiritual tem a sua (e certamente adequada) forma igualmente em si mesma [*an sich selber*], assim como o conceito, que se determina a si mesmo, gera para si a existência particular adequada a ele a partir de si mesmo. Quando tiver sido encontrado para a arte este conteúdo verdadeiro e, com isso, a verdadeira forma, então imediatamente chega ao fim a procura e a aspiração por ambos, onde justamente se encontra a deficiência do simbólico.

No interior destes pontos limites, se perguntarmos por um *princípio* mais preciso de divisão para a arte simbólica, então ela é em geral, na medida em que se embate primeiramente com os significados autênticos e seu modo de configuração correspondente, uma *luta* entre o conteúdo, que ainda resiste à verdadeira arte, e a Forma do conteúdo tampouco homogênea. Pois ambos os aspectos, embora unidos na identidade, não coincidem nem entre si nem com o verdadeiro conceito da arte e, por conseguinte, aspiram igualmente sair novamente desta associação deficiente. Com vistas a isso, a arte simbólica inteira pode ser [412] apreendida como uma disputa constante entre a adequação do significado e da forma, e os diversos estágios não são diferentes espécies do simbólico, mas estágios e modos de uma e mesma contradição.

Inicialmente, contudo, esta luta é dada apenas primeiramente *em si*, ou seja, a inadequação dos aspectos unidos e forçados a uma união ainda não chegou a ser para a consciência artística mesma, pois ela nem conhece o significado que apreende para si segundo sua natureza universal, nem sabe apreender de modo autônomo a forma real em sua existência acabada e, por conseguinte, ao invés de colocar perante os olhos a *diferença* de ambos, parte da *identidade* imediata dos mesmos. O *início* forma, portanto, a unidade ainda não separada – nesta junção contraditória efervescente e enigmática – do conteúdo da arte e de sua tentativa de expressão simbólica: o simbolismo autêntico, inconsciente, originário, cujas configurações ainda não foram *estabelecidas* [*gesetzt*] como símbolos.

O *fim*, ao contrário, é o desaparecimento e dissolver-se do simbólico, na medida em que a luta até o momento existente *em si* chegou agora à consciência artística e o simbolizar torna-se, portanto, uma *separação consciente* do significado claro para si mesmo e da sua imagem sensível, aparentada com o seu significado, mas que permanece nesta separação ao mesmo tempo uma *relação* expressa, a qual, ao invés de aparecer como identidade *imediata*, apenas se faz valer enquanto uma mera *comparação* de ambos, na qual surge de igual modo a diferenciação anteriormente não sabida. – Este é o círculo do símbolo *sabido* [*gewußten*] enquanto símbolo: o significado conhecido e re-

presentado para si segundo sua universalidade, cujo aparecer [*Erscheinen*] concreto é reduzido expressamente a uma mera *imagem* e com a qual é comparado para fins de intuitibilidade artística.

Entre aquele início e este fim, está no centro a arte *sublime*. Nela se separa primeiramente o significado enquanto a universalidade espiritual, que é para si, da [413] existência concreta e dá a conhecer a mesma como o seu negativo, como o seu exterior e como o que lhe serve, que ele, a fim de se expressar nela, não pode deixar permanecer de modo autônomo, mas tem de colocá-la como o deficiente em si mesmo e como o que deve ser suprimido em si mesmo, embora ele tenha para a sua expressão nada mais do que justamente esta exterioridade e nulidade que lhe é *contrária*. Por isso, o brilho desta sublimidade do significado precede, segundo o conceito, a comparação autêntica, pois a singularidade concreta dos fenômenos naturais e de outro tipo precisa ser manuseada em primeiro lugar negativamente e precisa ser empregada apenas para o enfeite e o adorno para o poder inalcançável do significado absoluto, antes que se possam produzir aquela separação expressa e aquela comparação seletiva dos fenômenos aparentados e mesmo assim diferentes do significado, cuja imagem devem fornecer.

Estes três estágios principais indicados dividem-se em si mesmos mais precisamente do modo que se segue.

1. O SIMBOLISMO INCONSCIENTE

A. O *primeiro* estágio não deve ser ele mesmo nem denominado propriamente de simbólico nem ser incluído propriamente na arte. Antes, ele abre caminho para ambos. Ele é a unidade imediata substancial do absoluto, enquanto significado espiritual, com a existência sensível não separada do significado numa forma natural.

B. O *segundo* estágio constitui a passagem para o autêntico símbolo, na medida em que esta primeira unidade começa a se dissolver e então, por um lado, os significados universais se ressaltam por si mesmos por sobre os fenômenos singulares da natureza, por outro lado, contudo, nesta universalidade representada eles devem vir perante a consciência igualmente na Forma de objetos concretos da natureza. Nesta próxima aspiração dupla de espiritualizar o natural e de sensibilizar o espiritual, mostra-se, neste estágio de sua diferença, o fantástico e a confusão inteiros, toda a efervescência e a vacilante mescla selvagem [414] da arte simbólica, a qual certamente pressente a inadequação

do seu formar e configurar, mas só pode removê-la por nada mais a não ser a desfiguração das formas para uma imensidão de um sublime meramente quantitativo. Neste estágio vivemos, portanto, em um mundo repleto de puras invenções poéticas, de coisas incríveis e de milagres, sem encontrar contudo obras de arte de autêntica beleza.

C. Por meio desta luta entre os significados e a sua exposição sensível atingimos, *em terceiro lugar*, o ponto de vista do símbolo autêntico, a partir do qual é formada inicialmente também a *obra de arte* simbólica segundo o seu caráter completo. As Formas [*Formen*] e as formas [*Gestalten*] não são mais aqui as sensivelmente dadas, as quais – como no primeiro estágio – coincidem de imediato com o absoluto enquanto a sua existência, sem ser produzidas pela arte, ou – como no segundo estágio – são capazes apenas de superar sua diferença frente à universalidade dos significados por meio da ampliação exagerada dos objetos particulares da natureza e por meio dos acontecimentos pelo viés da fantasia; mas o que agora é levado à intuição como forma simbólica é uma configuração gerada pela arte, a qual por um lado deve representar a si mesma na sua peculiaridade, por outro lado, porém, deve manifestar não apenas este objeto singularizado, mas um significado universal ulterior a ser ligado a esta configuração e a ser reconhecido nela, de modo que estas formas permanecem aí como tarefas, as quais estabelecem a exigência de ser decifrado o interior que nelas foi introduzido.

Sobre estas Formas mais determinadas do símbolo ainda originário, no geral podemos antecipar que elas tem origem na concepção de mundo [*Weltanschauung*] religiosa de povos inteiros, motivo pelo qual queremos trazer em recordação, sob este aspecto, também o histórico. A separação, contudo, não deve ser realizada com total rigor, já que se misturam os modos singulares de apreensão e de configuração conforme a espécie |415| das Formas de arte em geral, de modo que reencontramos aquela Forma, a qual consideramos como tipo fundamental para a concepção de mundo de um povo, também em povos mais antigos ou mais recentes, embora subordinada e isolada. De modo essencial, contudo, temos de procurar as intuições e as provas mais concretas para o primeiro estágio na religião dos *parses antigos*¹², para o segundo estágio na *Índia*, para o terceiro estágio no *Egito*.

12. Os termos *parsischen*, *parsen*, que traduzimos por “parse” se aplicam ao zoroastrismo das populações emigradas para a Índia após a islamização das regiões iranianas. Mas Hegel os estende para o zoroastrismo enquanto tal. A palavra *parsi* provém em todos os casos do persa *pârsî*: “aquele que provém do *Pârs/Fârs*” (N. da T.).

2. O SIMBOLISMO DO SUBLIME

Finalmente, por meio do decurso indicado, o significado, que até o momento foi obscurecido em maior ou menor grau por sua forma sensível particular, alcança a sua liberdade e, por conseguinte, se torna para si consciente em sua clareza. Desse modo é dissolvida a relação autenticamente simbólica e, uma vez que o significado absoluto é apreendido como a *substância* universal que penetra no mundo fenomênico inteiro, surge agora a arte da substancialidade – como simbolismo do *sublime* – no lugar das alusões, das desfigurações e dos enigmas meramente simbólico-fantásticos.

A esse respeito devem ser diferenciados principalmente *dois* pontos de vista, os quais encontram o seu fundamento na relação diferenciada da substância, enquanto o absoluto e o divino, com a finitude do fenômeno. Esta relação pode ser, a saber, dupla, *positiva* e *negativa*, embora nas duas Formas – já que é sempre a substância universal que há de surgir – deve vir à intuição nas coisas sua alma universal e sua posição em relação a esta substância e não a sua forma e o seu significado particulares.

A. Esta relação é apreendida no primeiro estágio de tal modo que a substância, enquanto o todo e o uno libertado de cada particularidade, é imanente aos fenômenos determinados enquanto alma que os produz e os vivifica, é intuída nesta imanência como afirmativa de modo presente, [416] e é apreendida e exposta pelo sujeito que renuncia a si mesmo por meio da submersão amorosa nesta essencialidade que reside em todas as coisas. É isto que fornece a arte do panteísmo sublime, tal como o reencontraremos, segundo seus inícios, já na Índia, depois no maometanismo e sua arte da mística, desenvolvido até o seu esplendor máximo, assim como por fim de modo subjetivo mais profundo em alguns fenômenos da mística cristã.

B. A relação *negativa* do sublime autêntico, ao contrário, devemos procurar na poesia *hebraica*, nesta poesia do glorioso que só sabe celebrar e enaltecer o senhor desprovido de imagem [*bildlosen*] do céu e da terra, pelo fato de que ela emprega a criação inteira dele somente como acidente de seu poder, como mensageiro de sua glória, como o louvor e o adorno de sua grandiosidade, e neste culto coloca como negativo o magnífico mesmo, pois não está em condição de encontrar nenhuma expressão adequada e afirmativamente suficiente para o poder e o domínio do Excelso e alcança uma satisfação positiva apenas por meio do caráter servil da criatura, a qual se torna adequada a si mesma e ao seu significado apenas no sentimento [*Gefühl*] e no ser posto [*Gesetzsein*] da indignidade.

3. O SIMBOLISMO CONSCIENTE DA FORMA [FORM] DE ARTE COMPARATIVA

Por meio desta autonomização do significado sabido para si em sua simplicidade já se cumpriu em si a *separação* do mesmo do fenômeno *posto* contra ele enquanto ao mesmo tempo inadequado. Se a forma e o significado devem todavia ser levados, dentro desta separação efetiva, à relação de um parentesco interior, do modo que exige a arte simbólica, então esta relação não está nem imediatamente no significado nem na forma, mas em um *terceiro elemento subjetivo*, o qual encontra, segundo a intuição subjetiva, aspectos de semelhança em ambos e, nesta confiança, [417] torna intuível e explica o significado para si mesmo claro por meio da imagem singular aparentada.

Mas então a imagem, ao invés de ser a única expressão como foi até agora, é apenas um mero enfeite e, por meio disso, produz-se uma relação que não corresponde ao conceito do belo, na medida em que imagem e significado se contrapõem um ao outro, ao invés de serem elaborados um a partir do outro, tal como ainda era o caso no simbólico autêntico, ainda que apenas de modo incompleto. Obras de arte que fazem desta Forma seu fundamento permanecem, portanto, uma espécie subordinada, e o seu conteúdo não pode ser o absoluto mesmo, mas algum outro estado ou incidente limitado, donde serem as Formas que aqui se situam, pois, empregadas em grande parte apenas ocasionalmente como acréscimos.

Todavia também neste capítulo devemos diferenciar com maior precisão três estágios principais.

A. Ao *primeiro* estágio pertence o modo de exposição da *fábula*, da *parábola* e do *apólogo*, nos quais ainda não está posta *expressamente* a *separação* entre forma e significado, que caracteriza este âmbito inteiro, e o lado subjetivo da comparação ainda não foi *ressaltado*, donde permanece *predominante* também a exposição do fenômeno singular *concreto*, a partir do qual deve ser explicado o significado universal.

B. No *segundo* estágio, ao contrário, o *significado* universal alcança por si o domínio sobre a forma esclarecedora, que só pode se dar ainda enquanto mero *atributo* ou *imagem* arbitrariamente escolhida. Estão incluídos aqui a alegoria, a metáfora, o símile.

C. Finalmente, o *terceiro* estágio faz surgir completamente a *decomposição* inteira dos lados até o momento no símbolo ou imediatamente unidos – desconsiderando sua relativa estranheza – ou ainda assim relacionados em sua separação autonomizadora. A forma artística aparece completamente exterior

DIVISÃO

ao conteúdo sabido por si, segundo sua universalidade prosaica, como no *poema didático*, ao passo que no outro |418| lado o que é exterior para si, segundo sua mera exterioridade, é apreendido e exposto na assim chamada poesia *descritiva*. Mas com isso a junção e a relação simbólica desapareceram e temos de nos haver com uma união ulterior, verdadeiramente correspondente ao conceito da arte, entre a Forma e o conteúdo.

O SIMBOLISMO INCONSCIENTE

Se nos aproximarmos agora, com vistas à consideração mais detida, dos estágios de desenvolvimento particulares do simbólico, então teremos de começar pelo *início* da arte, que se depreende da Idéia da arte mesma. Como vimos, este início é a Forma de arte simbólica na sua forma ainda imediata, ainda não sabida e posta como mera imagem e símile— o *simbolismo inconsciente*. Mas antes mesmo que ele possa alcançar, em si mesmo [*an sich selbst*] ou *para a nossa consideração*, seu caráter propriamente simbólico, deverão ser levados em conta primeiramente ainda outros pressupostos determinados por meio do conceito do simbólico mesmo.

O ponto de partida mais preciso pode ser determinado do modo que se segue.

Por um lado, o símbolo tem como seu fundamento a união imediata do significado universal e, por isso, espiritual com a forma sensível igualmente adequada e inadequada, cuja incongruência, contudo, ainda não chegou à consciência. Por outro lado, a junção já deverá ter sido configurada por meio da *fantasia* e da *arte* e não tomada apenas como uma *mera* efetividade divina *imediatamente dada*. Pois o simbólico surge para a arte primeiramente com a *separação* de um significado universal da *presença* imediata da *natureza*, em cuja existência o absoluto, *contudo*, é intuído pela *fantasia* como efetivamente presente [*präsent*].

|419| O *primeiro* pressuposto é para o vir-a-ser do simbólico, portanto, justamente aquela unidade *imediate* do absoluto com a existência dele no mundo que aparece, unidade que não é produzida por meio da arte, mas que é encontrada sem ela nos objetos naturais e nas atividades humanas.

A. A UNIDADE IMEDIATA DO SIGNIFICADO E DA FORMA [*GESTALT*]

Nesta identidade imediata intuída do divino, que é levado à consciência como uno com a sua existência na natureza e no homem, nem a natureza, como ela é, é tomada enquanto tal, nem o absoluto é arrancado por si dela e emancipado, de modo que não se pode falar propriamente de uma diferença entre o interior e o exterior, entre o significado e a forma, pois o interior ainda não se desprende para si, enquanto significado, de sua efetividade imediata no dado. Se falamos aqui, portanto, de significado, isto é então a *nossa* reflexão, a qual resulta para nós da necessidade de observar a Forma em geral, que o espiritual e interior obtém como intuição, como algo exterior, por meio do qual queremos, a fim de poder compreendê-lo, olhar no interior, na alma e no significado. Por conseguinte, temos de diferenciar essencialmente nestas intuições gerais se perante os olhos daqueles povos, que as captaram inicialmente, o interior se apresentava ele mesmo como interior e significado ou se *nós* reconhecemos aí apenas um significado que alcança a sua expressão externa na intuição.

Nesta primeira unidade, portanto, não se encontra tal diferença entre a alma e o corpo, entre o conceito e a realidade; o corporal e sensível, o natural e humano, não são apenas uma expressão de um significado a ser diferenciado também deles; o que aparece, porém, é ele mesmo apreendido como a efetividade e presença imediatas do absoluto, o qual não [é] nem para si, nem alcança ainda uma outra existência autônoma, |420| mas possui apenas a presença imediata de um objeto, o qual é o Deus ou o divino. Por exemplo, no culto ao Lama, este homem singular, efetivo, é sabido e venerado de modo imediato enquanto deus, tal como nas outras religiões naturais são intuídos como existências divinas imediatas e são considerados sagrados o sol, as montanhas, os rios, a lua, certos animais como o touro, o macaco e assim por diante. Algo semelhante, embora de modo aprofundado, mostra-se também ainda em muitas relações na intuição cristã. Segundo a doutrina católica, por exemplo, o pão bento é o corpo efetivo, o vinho é o sangue efetivo de Deus, e Cristo está imediatamente presente nele, e mesmo segundo a crença luterana o pão e o vinho transformam-se no corpo e sangue efetivos por meio do gozo da crença. Nesta identidade mística não está contido nada meramente simbólico, o que surge somente na doutrina reformada pelo fato de que aqui é tomado o espiritual separado para si do sensível e o exterior então como uma mera indicação de um significado diferenciado do mesmo. Também nas imagens milagrosas de Maria atua a força do divino enquanto imediatamente presente nelas e não apenas enquanto indicado simbolicamente por meio das imagens.

Mas, de modo mais radical e mais amplo, encontramos a intuição daquela unidade inteiramente imediata na vida e na religião do antigo povo Zenda¹³, cujas representações e instituições foram conservadas para a posteridade no Zenda-Avesta¹⁴.

1. A Religião de Zoroastro

De fato, a religião de Zoroastro¹⁵ considera como o absoluto a luz em sua existência natural, o sol, os corpos celestes e o fogo em seu brilhar e flamar, sem separar este divino para si da luz, enquanto uma mera expressão e retrato ou imagem sensível [*Sinnbilde*]. O divino, o significado, não está separado da sua existência, das luzes¹⁶. |421| Pois mesmo que a luz também seja tomada igualmente no sentido do bem, do justo e, por isso, do que é rico em bênçãos, do que conserva, do que propaga a vida, isso não vale, todavia, como mera imagem do bem, mas o bem é ele mesmo luz. De igual modo é com a contraparte da luz, o escuro e as trevas, enquanto o impuro, o prejudicial, o ruim, o destruidor, o letal.

Esta intuição se particulariza e se articula mais precisamente do modo que se segue.

a) Com efeito, *em primeiro lugar*, o divino é *personificado* enquanto a pureza em si mesma da luz e enquanto as trevas e a impureza opostas a ela e é denominado então de *Ormuz e Ahriman*¹⁷; mas esta personificação permanece inteiramente *superficial*. Ormuz não é um sujeito livre em si mesmo, destituído de sensibilidade, como o Deus dos judeus ou verdadeiramente espiritual e pessoal como o Deus cristão, o qual é representado como espírito pessoal

13. Zenda significa o povo persa (N. da T.).

14. *Zenda-Avesta* é uma antiga designação, usual na época de Hegel, do *Avesta*, livro que reúne o conjunto dos textos sagrados zoroastrianos conservados. Este livro é empregado, por exemplo, por Abraham Hyacinthe Anquetil du Perron (1731-1805), sábio francês, cuja tradução apareceu em 1771 com o título: “Zend-Avesta, Ouvrage de Zoroastre, contenant les Idées théologiques, physiques et morales de ce législateur, les cérémonies du culte religieux qu’il a établi et plusieurs traits importants relatifs à l’ancienne histoire des Perses”. Hegel certamente conhecia esta obra por meio da *Simbólica* de Creuzer, onde é citada a tradução alemã de J. F. Kleuker. Schelling também se apóia largamente neste texto em sua *Filosofia da Mitologia* (N. da T.).

15. Zoroastro (forma helenizada do persa Zaratustra, que significa: “aquele que possui a velha chama”): profeta da religião mazda e autor de uma parte do *Avesta*; ele teria vivido em torno do ano 1000 d. C., talvez na Corasmia, região da Ásia central (N. da T.).

16. *Lichter*; o culto a Zoroastro faz um uso polimorfo do fogo. Os templos são as “casas do fogo” (N. da T.).

17. Hegel se refere aqui a uma versão relativamente tardia da religião persa – século V a. C. – quando a adoração monoteísta de Ahura Mazda dá espaço para uma representação dualista, onde se confrontam Ormuz, o espírito bom, e Ahriman, o espírito mau (N. da T.).

efetivamente autoconsciente; Ormuz, porém, por mais que ele seja também denominado de rei, de grande espírito, de juiz e assim por diante, permanece no entanto não separado da existência sensível enquanto luz e luzes. Ele é apenas este universal de todas as existências particulares, nas quais é efetiva a luz e, com isso, o divino e o puro, sem que no entanto ele se retraia autonomamente em si mesmo de todo o existente, enquanto universalidade espiritual e ser-para-si [*Fürsichsein*] delas. Ele permanece nas particularidades e singularidades existentes como o gênero nas espécies e nos indivíduos. Enquanto este universal, ele obtém, com efeito, a vantagem sobre todos os particulares e é o primeiro, o superior, o rei dourado dos reis, o mais puro, o melhor, mas ele tem sua existência apenas em todo o luminoso e puro, como Ahriman tem sua existência em toda a treva, o mal, a perniciosidade e a doença.

b) Por isso, esta intuição se expande imediatamente para a representação mais ampla de um *reino* das luzes e das trevas e da luta entre as mesmas. No reino de Ormuz são inicialmente os *Amschaspands*¹⁸, enquanto as sete principais luzes do céu, que gozam [422] de veneração divina, pois são as existências essenciais particulares da luz e, portanto, constituem, enquanto um grande e puro povo do céu, a existência do divino mesmo. Cada *Amschaspand*, aos quais pertence também Ormuz, tem seus dias de presidência, de benção e de bem-fazer. A seguir se situam abaixo, mais particularizados, os *Izeds*¹⁹ e os *Ferwers*²⁰, os quais certamente são personificados como Ormuz mesmo, mas sem uma configuração humana mais precisa para a intuição, de modo que nem a subjetividade espiritual nem a corporal, mas a existência enquanto luz, esplendor, brilho, luzir, irradiar, permanecem o essencial para a intuição. – De igual modo, também as coisas naturais singulares são consideradas uma existência de Ormuz, as quais não existem elas mesmas exteriormente enquanto luzes e corpos luminosos: os animais, as plantas, bem como as configurações do mundo humano segundo sua espiritualidade e sua corporalidade, as ações e os estados singulares, a totalidade da vida do Estado, o rei rodeado por sete grandes, a divisão dos estamentos, das cidades, das comarcas com os seus chefes, que como os melhores e os mais puros devem dar exemplo e proteção,

18. Muitas vezes comparados aos “arcânjos” cristãos, os *Amschaspands* (em francês *Amesha Spentas*) são o sétuplo desenvolvimento de Ormuz, seus atributos personificados e seus modos de existência (N. da T.).

19. Os *Izeds* são os demônios presentes em todos os elementos da natureza (N. da T.).

20. *Ferwers* (termo alemão), *Fravartis* (termo francês), ou *fravasis*, ou mesmo *feruers* são transliterações. Em sua origem, o *Ferwers* é a alma deificada, o espírito dos ancestrais e dos homens que se mostram particularmente piedosos. Progressivamente ele se torna um gênio protetor assimilável aos anjos guardiães e, por fim, o arquétipo espiritual das criaturas (N. da T.).

em geral a totalidade da efetividade. Pois tudo o que traz em si mesmo e propaga prosperidade, vida e sustento, é uma existência da luz e da pureza e, com isso, uma existência de Ormuz; cada verdade, bondade, amor, justiça, benevolência singulares, tudo o que é vivo singularmente, benfazejo, protetor, é considerado por Zoroastro como luminoso e divino em si mesmo. O reino de Ormuz é o efetivamente puro e o luminoso dados, e nisso não há nenhuma diferença entre fenômenos naturais e espirituais, tal como coincidem de imediato em Ormuz mesmo luz e bondade, a qualidade espiritual e sensível. Para Zoroastro, portanto, o *brilho* de uma criatura é o teor [*Inbegriff*] do espírito, da força e dos estímulos vitais de toda espécie, na medida em que eles se destinam para a conservação e para o afastamento positivos de tudo o que é mal e prejudicial em si mesmo. O que é o real e o bom nos animais, nos homens e nas plantas é luz, e segundo a medida e a constituição [423] desta luminosidade determina-se o maior ou menor brilho de todos os objetos.

A mesma articulação e hierarquização ocorre também no reino de Ahriman, embora nesta região chegam à efetividade e ao domínio o espiritualmente ruim e o mal natural e, em geral, o que destrói e o negativo ativo. Mas o poder de Ahriman não deve se expandir e a finalidade do mundo inteiro consiste, portanto, em aniquilar, em despedaçar, o reino de Ahriman para que em tudo apenas Ormuz esteja vivo, presente e dominante.

c) A totalidade da vida humana é consagrada a esta única finalidade. A tarefa de cada indivíduo singular consiste em nada mais senão na própria purificação espiritual e corporal, bem como na ampliação desta benção e no combate a Ahriman e sua existência nos estados e atividades humanos e naturais. O dever supremo, mais sagrado, é, portanto, enaltecer Ormuz em sua criação, é amar, venerar, tudo o que adveio desta luz e que é puro em si mesmo e orar por ele. Ormuz é o início e o fim de toda veneração. Diante de todas as coisas, por conseguinte, o parse tem de invocar Ormuz em pensamentos e palavras. Depois de louvar aquilo que foi preenchido de luz por todo o mundo da pureza, ele tem de se voltar, a seguir, na oração, para as coisas particulares segundo o grau de sua grandeza, de sua dignidade e de sua completude; pois, diz o parse, na medida em que elas são boas e puras [*lauter*], Ormuz está nelas e as ama como os seus filhos puros [*reinen*], dos quais se alegra como no começo dos seres, já que tudo brotou dele de modo novo e puro. Assim, a oração se dirige primeiramente aos Amschaspands, enquanto cópias [*Abdrücke*] mais próximas de Ormuz, enquanto os primeiros e os mais brilhantes, os quais circundam o seu trono e promovem o seu domínio. A oração a estes espíritos celestes relaciona-se exatamente com as suas propriedades e as suas ocupações

e, na medida em que eles são corpos celestes, com o período de seu aparecer [*Erscheinens*]. O sol é chamado durante o dia, e |424| sempre de modo diverso na medida em que ele sobe ao céu, paira no céu do meio-dia ou desaparece. De manhã até o meio-dia, o parse suplica particularmente a Ormuz para que este queira elevar o seu brilho, mas de noite ora para que o sol complete o curso de sua vida graças a Ormuz e a todos os Izeds, com vistas à proteção da sua vida. Mas principalmente venerado é Mitra²¹, que, enquanto fertilizador da terra, dos desertos, jorra sobre a natureza inteira o bálsamo nutriente, e é o autor da paz enquanto lutador poderoso contra todos os devas²² da contenda, da guerra, da desordem e da destruição.

Mais adiante, o parse ressalta nas suas adorações inteiramente monótonas igualmente os ideais, o que é mais puro e mais verdadeiro nos homens, os Ferwers enquanto espíritos humanos puros, seja em qual parte da terra eles vivem ou tenham vivido. Particularmente é orado ao espírito puro de Zoroastro, a seguir, porém, oram para os governantes dos estamentos, das cidades, das comarcas, e os espíritos de todos os homens já são agora considerados como precisamente unidos, enquanto segmentos na sociedade viva da luz, a qual um dia deve tornar-se ainda mais una em Gorotman²³. Finalmente, também os animais, as montanhas, as árvores, não são esquecidos, mas são invocados com vistas a Ormuz; o seu bem, o serviço, que eles prestam aos homens, é louvado e particularmente é venerado o primeiro e o mais excelso de sua espécie como uma existência de Ormuz. Além dessa adoração, o Zenda-Avesta requer um exercício *prático* do bem e da purificação do pensamento, da palavra e do ato. O parse deve ser como a luz na totalidade da sua postura como homem exterior e interior, do mesmo modo como vivem e agem Ormuz, os Amschaspands, os Izeds, Zoroastro e todos os homens bons. Pois estes vivem e viviam na luz, e todos os seus atos são luz; por isso cada um deve ter diante dos olhos o seu modelo e deve seguir o seu exemplo. Quanto mais o homem expressar na sua vida e nas suas realizações pureza de luz e bondade, tanto mais próximos a ele estarão os espíritos celestes. Assim como os Izeds consagram, vivificam, tornam frutífero e amigável tudo com benevolência [*Wohltätigkeit*], |425| também ele procura purificar e enobrecer a natureza, expandir a tudo luz de vida e fertilidade alegre. Neste

21. Mitra é a divindade mais conhecida do panteão persa por causa da popularidade do mitraísmo no mundo romano. Ele é o deus que controla a ordem cósmica, vela pelo equilíbrio natural e pela justiça, e combate Ahriman. Embora de origem autenticamente persa, ele não possui nenhuma relação clara com o zoroastrismo que ele integra no Avesta (N. da T.).

22. Os *devas* são os demônios, os coortes de Ahriman (N. da T.).

23. *Gorotman* é o paraíso dos zoroastristas (N. da T.).

sentido, ele alimenta os famintos, cuida dos doentes, ao sedento ele oferece o alívio da bebida, ao peregrino teto e refúgio, à terra ele dá sementes puras, excava canais límpidos, planta árvores no deserto, promove onde pode o crescimento, providencia a nutrição e fertilização ao que é vivo, para o puro brilho do fogo, remove os animais mortos e impuros, celebra casamentos, e ela mesma, a sagrada Sapandomad, o Ized da terra, alegra-se com isso e administra os estragos que os devas e os darwands estão entretidos em preparar.

2. Tipo Não Simbólico da Religião de Zoroastro

O que denominamos de simbólico, *ainda não está, de modo algum*, dado nestas intuições fundamentais. Por um lado, a luz é certamente o naturalmente existente [*Daseiende*] e, por outro lado, tem o significado do bem, do que é plenamente abençoado, do que conserva, de maneira que poderia se dizer que a existência [*Existenz*] efetiva da luz é uma mera imagem aparentada para este significado universal que perpassa a natureza e o mundo dos homens. Mas, com respeito à intuição dos parses mesmos, a separação entre a existência e o seu significado é falsa, pois para ela a luz, enquanto luz, é justamente o bem e é compreendida de modo que esteja presente e atue, enquanto luz, em tudo que é particularmente bom, vivo, positivo. O universal e o divino se fazem presentes certamente por meio das diferenças da efetividade mundana particular, mas nesta sua existência particularizada e isolada, a unidade substancial indiferenciada do significado e da forma, permanece todavia subsistindo, e a diferenciação desta unidade concerne não à diferença entre o significado enquanto significado e sua manifestação, mas apenas à diferenciação dos objetos existentes, como por exemplo dos astros, das plantas, dos modos de pensar e das ações humanas, nos [426] quais o divino, enquanto luz ou treva, é intuído como presente.

Nas representações ulteriores sem dúvida se avança para alguns incícios simbólicos, os quais no entanto não fornecem o tipo autêntico de todo o modo de intuir, mas apenas podem valer enquanto realizações isoladas. Assim, por exemplo, Ormuz fala certa vez sobre o seu preferido, o Dschemschid²⁴: “O divino Ferwer Dschemschid, o filho de Vivenghams, foi grande na minha presença. Sua mão recebeu de mim um punhal, cujo fio e cujo punho eram

24. *Dschemschid* é o grande herói da mitologia iraniana. Chamado também Yima, é um rei mítico cujo império se estende ao mundo inteiro e que reina 1.800 anos em favor da vida e da multiplicação das criaturas (N. da T.).

ouro. A seguir, Dschemschid recebeu trezentas partes da terra. Ele fendeu o reino da terra com a sua lâmina de ouro, com o seu punhal, e disse: Que se alegre Sapandomad. Ele proferiu a palavra sagrada com oração ao manso animal, ao selvagem e aos homens. Assim, a sua travessia foi sorte e benção para estes países, e confluíram em grande quantidade animais domésticos, animais do campo e homens.” Aqui o punhal e a partição da terra são uma imagem, cujo significado pode ser tomado como sendo a agricultura. A agricultura ainda não é uma atividade espiritual para si, de igual modo não é algo puramente natural, mas um trabalho universal dos homens oriundo de reflexão, de entendimento e de experiência, o qual se estende a todos os âmbitos de sua vida. Mas que aquela partição da terra por meio do punhal deva indicar a agricultura, não foi dito expressamente na representação do cortejo de Dschemschid, e não é mencionado, em associação a esta partição, nenhuma fecundação e quaisquer frutos silvestres; na medida em que, entretanto, nesta atividade singular ao mesmo tempo parece se encontrar mais do que este deambular e revolver singulares do solo, é de se procurar nisso algo indicado simbolicamente. De modo semelhante ocorre com as representações mais precisas, tal como elas aparecem particularmente na formação tardia do culto a Mitra, onde Mitra é exposto quando, jovem, em caverna crepuscular, ergue a cabeça do touro em direção ao alto e lhe insere um punhal [427] no pescoço, enquanto uma serpente lambe o sangue e um escorpião rói sua genitália. Tem-se explicado esta exposição simbólica ora astronomicamente, ora de outro modo. Contudo, pode-se tomar de modo mais universal e mais profundo o touro como o princípio natural em geral, sobre o qual vence o homem, o espiritual, embora possam entrar em jogo relações astronômicas. Mas que esteja contida aí uma tal conversão, como aquela vitória do espírito sobre a natureza, a isso também alude o nome de Mitra, o intermediário, particularmente em tempos mais tardios, quando a elevação acima da natureza já tinha se tornado uma necessidade dos povos.

Mas símbolos semelhantes manifestam-se, como já foi dito, *apenas* acidentalmente na intuição dos antigos parses e não constituem o princípio condutor para todo o modo de intuição.

Ainda menos é o *culto*, o qual prescreve o Zenda-Avesta, de espécie *simbólica*. Não encontramos aqui como danças simbólicas, as quais devem festejar ou imitar o curso restrito dos astros, menos ainda outras atividades, as quais valem apenas como uma imagem alusiva para representações universais; mas todas as ações realizadas pelos parses por dever religioso são ocupações que se dirigem para a propagação efetiva da purificação no interior e no exte-

rior e aparecem como uma realização conforme a fins da finalidade universal de efetivar o poder de Ormuz em todos os homens e objetos naturais, – portanto uma finalidade que não é apenas indicada nesta ação mesma, mas que é inteiramente alcançada.

3. *Concepção e Exposição Não Artísticas da Religião de Zoroastro*

Do mesmo modo que em toda esta intuição está ausente o tipo do simbólico, também lhe falta o caráter do propriamente [428] *artístico*. No geral, entretanto, pode-se denominar o seu modo de representação de *poético*, pois os objetos naturais singulares, assim como os modos singulares de pensar dos homens, os estados, os atos e as atividades, são tomados em sua ausência imediata de significado e, desse modo, casual e prosaica, mas intuídos segundo sua natureza essencial à luz do absoluto enquanto a luz; e, inversamente, a essencialidade universal da efetividade concreta natural e humana também não é apreendida em sua universalidade destituída de existência e forma, mas esta universalidade e aquele singular são representados e expressos como o uno imediato. Uma tal intuição pode valer como bela, ampla e grande, e, em contraste com imagens de ídolos ruins e sem sentido, a luz, enquanto este puro e universal em si mesmo, é sem dúvida adequada ao bem e ao verdadeiro. A poesia permanece nisso, contudo, inteiramente no universal e não conduz à arte e a obras de arte. Pois nem o bem e o divino estão determinados em si mesmos, nem a forma [*Gestalt*] e a Forma [*Form*] deste conteúdo são gerados a partir do espírito; mas, como já vimos, o existente mesmo, o sol, os astros, as plantas efetivas e os animais, os homens, o fogo existente, são apreendidos enquanto a forma do absoluto já adequada em sua *imediatez*. A exposição sensível não é configurada, formada e inventada a partir do espírito, como exige a arte, mas encontrada e expressa imediatamente na existência exterior como a expressão adequada. Na verdade, o singular é fixado também pela representação segundo o outro lado independente de sua realidade, como por exemplo nos Izedes e nos Ferwers, nos gênios de homens singulares; mas a invenção poética nesta separação que se inicia é da espécie a mais fraca, pois a diferença permanece inteiramente formal, de modo que o gênio, Ferwer, Ized, não alcança e não deve alcançar nenhuma configuração peculiar, mas em parte tem inteiramente o mesmo conteúdo, em parte tem também apenas a mera Forma para si vazia da subjetividade, a qual [429] já possui o indivíduo existente. A fantasia não produz nem um

outro significado mais profundo, nem a Forma autônoma de uma individualidade mais rica em si mesma. E se, no entanto, também vemos reunidas, mais adiante, as existências particulares em representações e gêneros universais, aos quais, enquanto o que é adequado ao gênero, é dada uma existência real por meio da representação, então este elevar da multiplicidade a uma unidade abrangente, essencial, enquanto embrião e fundamento para as singularidades da mesma espécie e gênero, é apenas novamente, em um sentido mais indeterminado, uma atividade da fantasia e não é nenhuma obra própria da poesia e da arte. Assim, por exemplo, o fogo sagrado de Behram²⁵ é o fogo essencial, e entre as águas encontra-se igualmente uma água de todas as águas. Hom²⁶ é tida como a primeira, a mais pura, a mais forte dentre todas as árvores, a árvore originária, na qual a seiva da vida corre plena de imortalidade. Entre as montanhas, *Albordsch*²⁷, a montanha sagrada, é representada como o primeiro embrião de toda a terra, o qual se acha no brilho da luz, a partir do qual partem os benfeitores dos homens, aqueles que tinham o conhecimento da luz, e sobre o qual descansam o sol, a lua e as estrelas. Mas, no todo, o universal é intuído em unidade imediata com a efetividade existente das coisas particulares, e apenas vez ou outra representações universais são tornadas sensíveis por meio de imagens particulares.

De modo mais prosaico ainda, o culto tem como finalidade a realização efetiva e o domínio de Ormuz em todas as coisas e exige apenas esta adequação e pureza de cada objeto, sem configurar a partir daí mesmo apenas uma obra de arte como que existente em uma vitalidade imediata, tal como a sabiam representar [*darzustellen*] na Grécia os esgrimistas, os lutadores etc. em sua corporeidade elaborada.

Segundo todos estes aspectos e relações, a primeira unidade da universalidade espiritual e da realidade sensível constitui apenas a *base* do simbólico na arte, sem no entanto já ser ela mesma propriamente simbólica e [430] sem produzir obras de arte. A fim de chegar a este próximo objetivo, é necessário, portanto, o prosseguir da primeira unidade há pouco considerada para a *diferença* e para a *luta* entre o significado e a sua forma.

25. *Atar Behram* significa “fogo da vitória”. Dentre os fogos louvados e adorados nos templos, ele é o mais sagrado (N. da T.).

26. Segundo a lenda, *Hom* é uma árvore sobre cujos galhos se encontra uma planta maravilhosa, que descende do céu, cujo sumo provoca a invencibilidade (N. da T.).

27. *Albordsch* (monte Hara) é qualificado no *Avesta* como a primeira montanha do mundo (N. da T.).

B. O SIMBOLISMO FANTÁSTICO

Se, ao contrário, a consciência sai para fora da identidade imediatamente intuída do absoluto e da sua existência percebida exteriormente, então está diante de nós, como determinação essencial, a *separação* dos lados unidos até agora, a luta entre significado e forma, a qual impele de imediato para a tentativa de sanar novamente a ruptura de modo *completamente fantástico* por meio da configuração recíproca [*Ineinanderbildung*] do que se encontra separado.

Apenas com esta tentativa nasce a autêntica necessidade da arte. Pois se a representação fixa para si o seu conteúdo, o qual não é mais intuído imediatamente na realidade dada, mas se encontra desprendido desta existência, então, desse modo, é colocada ao espírito a tarefa de configurar de modo renovado, ricamente em fantasia, as representações universais produzidas a partir do espírito para a intuição e para a percepção e, nesta atividade, produzir configurações artísticas. Uma vez que na primeira esfera, no interior da qual ainda nos encontramos, esta tarefa só pode ser solucionada simbolicamente, pode então parecer que já estamos no terreno do que é autenticamente simbólico. Contudo, este não é o caso.

O que encontramos em seguida são as configurações de uma fantasia efervescente, a qual, na inquietude de seu ato de fantasiar, designa apenas o caminho que pode conduzir para o autêntico ponto central da arte simbólica. No primeiro surgimento, a saber, da diferença e da relação entre o significado e a Forma de exposição, ambos, o separar bem como o ligar, são ainda de espécie confusa. Esta confusão torna-se necessária pelo fato de que cada um dos [431] lados diferenciados ainda não se desenvolveu numa totalidade, a qual carrega em si mesma o momento que constitui a determinação fundamental do outro lado, por onde podem realizar-se principalmente a unidade e a reconciliação verdadeiramente adequadas. O espírito, segundo sua totalidade, determina, por exemplo, a partir de si mesmo o lado da aparição exterior igualmente, como a aparição em si mesma total e adequada é para si apenas a existência exterior do espiritual. Nesta primeira separação entre os significados apreendidos pelo espírito e o mundo dado dos fenômenos, contudo, os significados não são aqueles da espiritualidade concreta, mas são abstrações, e a sua expressão é o que igualmente não é espiritualizado [*Unbegeistete*] e, desse modo, o que é apenas abstratamente exterior e sensível. O ímpeto da diferenciação e da união é, portanto, um delírio que vagueia imediatamente, de modo indeterminado e desmedido, das singularidades sensíveis para os significados mais universais e que apenas sabe encontrar, para o que é apreendido interiormente na consciência, a Forma simplesmente

oposta de configurações sensíveis. É esta contradição que deve unificar verdadeiramente os elementos opostos uns aos outros; todavia, impelido apenas de um lado para o outro lado oposto e deste enviado novamente de volta para o primeiro lado, apenas lança-se sem repouso de um lado para o outro, e crê já ter encontrado a tranqüilidade na oscilação de um lado para o outro e no efervescer deste *almejar* pela solução. Ao invés da satisfação autêntica, portanto, é apresentada justamente apenas a *contradição* mesma como a verdadeira união e, por conseguinte, a unidade a mais incompleta como o que corresponde propriamente à arte. Não podemos, por conseguinte, procurar a verdadeira beleza neste campo de turva confusão. Pois no rápido e infatigável salto de um extremo ao outro encontramos, de um lado, no sensível, tomado tanto segundo a sua singularidade quanto segundo a sua aparição elementar, a amplitude e o poder de significados universais enlaçados de modo inteiramente inadequado e, de outro lado, encontramos o mais universal [*das Allgemeinste*], quando se toma o mesmo como ponto de partida, empurrado descaradamente na espécie inversa [432] ao centro da presença a mais sensível; e também vêm à consciência o sentimento [*Gefühl*] desta inadequação, de modo que a fantasia só sabe se salvar por meio de desfigurações, na medida em que ela expulsa as formas particulares para além da sua particularidade firmemente delimitada, as expande, as altera no indeterminado, as intensifica no desmedido e as despedaça e, com isso, no almejar por reconciliação, traz à luz de modo mais forte o oposto em sua ausência de reconciliação.

Estas primeiras tentativas, ainda as mais selvagens, da fantasia e da arte encontramos principalmente nos antigos *indianos*. A sua principal carência, adequada ao conceito deste estágio, consiste em que ela não está em condições de apreender nem os significados por si em sua clareza nem a efetividade dada em sua forma e significação peculiares. Por isso, os indianos se mostraram também incapazes para uma concepção histórica das pessoas e dos acontecimentos, pois à consideração histórica pertence a sobriedade de captar e de compreender o ocorrido para si em sua forma efetiva e em suas mediações, fundamentos, fins e causas empíricas. Esta ponderação prosaica resiste ao seu ímpeto de reduzir toda e qualquer coisa ao puro e simplesmente absoluto e divino e em ter diante de si no mais comum e no mais sensível uma presença e uma efetividade dos deuses criadas pela fantasia. Em sua confusão entre o infinito e o absoluto misturados um ao outro, eles adentram, na medida em que a ordem, o entendimento e a firmeza da consciência cotidiana e da prosa permanecem inteiramente desconsiderados, com toda a plenitude e com toda a enorme ousadia igualmente em um palavrório monstruoso do fantástico, o qual transborda do mais interior e do mais pro-

fundo para a presença mais comum, a fim de inverter e de desfigurar imediatamente um extremo no outro.

Devemos percorrer aqui, para os traços mais determinados desta embriaguez, deste enlouquecer e deste ser louco continuados, [433] não as representações religiosas enquanto tais, mas apenas os momentos principais segundo os quais este modo de intuição pertence à arte. Estes pontos principais são os seguintes.

1. A concepção indiana de Brama

Um dos extremos da consciência indiana é a consciência do absoluto como o que é simplesmente universal em si mesmo, o indiferenciável e, desse modo, o completamente indeterminado. Esta abstração extrema, na medida em que não tem nem um conteúdo particular, nem é representada como personalidade concreta, não se oferece segundo nenhum aspecto como uma matéria à qual a intuição pudesse dar forma de algum modo. Pois Brama²⁸, enquanto este divino o mais elevado, é subtraído totalmente dos sentidos [*Sinnen*] e da percepção, e não é nem ao menos um objeto para o pensamento. Pois ao pensamento pertence a autoconsciência, a qual coloca a si um objeto para encontrar-se nele. Toda compreensão já é uma identificação do eu e do objeto, uma reconciliação do que é separado fora desta compreensão; o que eu não compreendo, não reconheço, permanece para mim algo estranho e outro. Mas a espécie indiana da união do si-mesmo [*Selbst*] humano com Brama não é nada senão a sempre crescente elevação a esta abstração a mais extrema mesma, na qual deve ter sucumbido não só o conteúdo concreto inteiro, mas também a autoconsciência, antes que o homem fosse capaz de alcançá-la. O indiano não conhece, portanto, nenhuma reconciliação e nenhuma identidade com Brama no sentido de que o espírito humano se torna *consciente* desta unidade, mas a unidade consiste para ele justamente no fato de que desaparece totalmente a consciência e a autoconsciência e, desse modo, todo o conteúdo do mundo e todo o conteúdo da própria personalidade. O esvaziamento e aniquilação até o embotamento

28. *Brama* é o princípio divino absoluto na religião hinduísta, constituindo toda a realidade, de modo exclusivo e único, face à manifestação ilusória. A palavra *Brahman* é a forma neutra do masculino *Brahmā*, deus que representa a personificação. Hegel também se refere ao Brama e ao *Mahabarata* em sua resenha de 1827 da obra de Wilhelm von Humboldt sobre o mesmo objeto. Cf. *Über die unter dem Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata. Von Wilhelm von Humboldt*, no volume 11 das obras de Hegel dedicado aos escritos da época berlinense, ed. Suhrkamp, p.131-204 (N. da T.).

rado como deus em sua vida [Lebendigkeit] e presença imediata. O mesmo também encontramos no Lamaísmo, onde também um homem singular desfruta, enquanto o Deus presente, da adoração suprema. Na Índia, contudo, esta veneração não é prestada exclusivamente a um único, mas cada brâmane³⁰ vale desde sempre, por meio do nascimento, na sua casta, como Brama e já realizou de modo *natural* através do *espírito* o renascimento que identifica os homens com Deus por meio do nascimento sensível, de modo que, portanto, o topo do mais divino mesmo recai imediatamente de volta na efetividade sensível inteiramente ordinária da existência. Pois, embora a obrigação a mais sagrada para os brâmanes constitua a leitura dos Vedas e alcançar, por meio disso, a intelecção na profundidade da divindade [Gottheit], este dever pode de igual modo, sem retirar dos brâmanes sua divindade [Göttlichkeit], ocorrer satisfatoriamente com a maior falta de espírito. De modo semelhante, uma das relações mais universais que os indianos expõem é a geração, o nascimento, tal como os gregos indicam o Eros como o deus mais antigo. Esta geração, a atividade divina, é então tomada por sua vez em múltiplas exposições de modo inteiramente sensível, e os órgãos genitais masculinos e femininos são considerados como os mais sagrados. De igual modo, o divino, embora adentre na efetividade também para si em sua divindade, é atraído para dentro do cotidiano de modo completamente trivial. Assim, por exemplo, conta-se no início do *Ramayana* como Brama³¹ veio ao encontro de Valmiki, o cantor mítico do *Ramayana*. Valmiki o recebe inteiramente conforme o modo indiano costumeiro, cumprimenta-o, oferece-lhe [436] uma cadeira, traz-lhe água e frutas, Brama efetivamente se senta e convida seu anfitrião a fazer o mesmo; assim eles permanecem sentados por longo tempo até que finalmente Brama ordena que Valmiki componha o *Ramayana*.

Isto não é ainda de igual modo uma concepção propriamente simbólica, pois, embora as formas sejam tomadas a partir do existente e aplicadas a significados mais universais, como exige o símbolo, ainda assim falta aqui o outro lado, a saber, que as existências particulares não são efetivamente os significados absolutos para a intuição, mas devem apenas *indicar* os mesmos. Para a fantasia indiana, o macaco, a vaca, o brâmane singular etc. não são um símbolo aparentado do divino, mas são considerados e expostos, enquanto o divino mesmo, como uma existência adequada a ele.

30. Membro da casta sacerdotal, primeira das castas indianas (N. da T.).

31. Brahmâ é o primeiro deus do Trimurti hindú (compreendendo Brahmâ, Vixnu e Shiva). Ele é o criador do mundo e representa, entre as três tendências fundamentais, o estado da vigília; é denominado o ser imenso e simboliza o equilíbrio entre a concentração e a dispersão, a coordenação dos contrários. *Brahmâ* é a personificação do *Brahman* – o absoluto (N. da T.).

Mas é nisto que se encontra a contradição que impele a arte indiana para um *segundo* modo de concepção. Pois por um lado o simplesmente supra-sensível, o absoluto enquanto tal, é o significado tal e qual, captado enquanto o verdadeiramente divino, por outro lado as singularidades da efetividade concreta [são] vistas de imediato pela fantasia também em sua existência sensível enquanto fenômenos divinos. Em parte elas devem certamente expressar apenas lados particulares do absoluto, mas então também o singular imediato, o qual é exposto como existência adequada desta universalidade determinada, é ainda apenas simplesmente inadequado a este seu conteúdo e se encontra com ele numa contradição tanto mais acirrada quanto o significado aqui já é apreendido em sua universalidade e mesmo assim posto de modo imediato expressamente pela fantasia, enquanto em identidade com o que é o mais sensível e singular.

b) A primeira solução desta discórdia [*Zwiespalt*] é procurada pela arte indiana, como já foi indicado acima, na *desmedida* [*Maßlosigkeit*] de suas configurações. As formas singulares, para poderem alcançar a universalidade mesma enquanto formas sensíveis, são selvagememente [437] desfiguradas no que é colossal, grotesco. Pois a forma singular, que não deve expressar a si mesma e o significado que lhe é peculiar enquanto fenômeno particular, mas um significado universal que se encontra fora dela, não satisfaz a intuição até que ela seja arrastada para fora de si mesma sem objetivo e sem medida em direção ao assombroso. Aqui, pois, é particularmente o exagero mais dispendioso da grandeza, na forma espacial bem como na incomensurabilidade temporal, e a multiplicação de uma única e mesma determinidade, a multiplicidade de cabeças, a quantidade dos braços etc., por meio do que é almejada a obtenção da amplidão e da universalidade dos significados. O ovo, por exemplo, encerra o pássaro. Esta existência singular é agora ampliada para a representação incomensurável de um ovo cósmico como encapsulamento da vida universal de todas as coisas, no qual Brama, o Deus gerador, passa um ano de Criação sem qualquer ato, até que se despedacem por meio dos seus meros pensamentos as metades do ovo. Afora objetos naturais, também indivíduos e acontecimentos humanos são elevados igualmente ao significado de um fazer divino efetivo, de tal modo que nem o divino para si nem o humano podem ser apreendidos, mas ambos aparecem constantemente confundidos um com o outro. Aqui se situam particularmente as encarnações dos deuses, principalmente de Vixnu³², o deus conservador, cujos efeitos forne-

32. Protetor dos mundos, Vixnu vela por sua conservação. Existem dez *avatâras* ou “descendentes” de Vixnu (N. da T.).

cem um conteúdo principal para as grandes poesias épicas. A divindade penetra nestas encarnações imediatamente no fenômeno mundano. Deste modo, Rama é por exemplo a sétima encarnação de Vixnu (Ramatschandra). Segundo necessidades singulares, ações, estados, formas e modos de se comportar, nestes poemas mostra-se que seu conteúdo foi tomado em parte de acontecimentos efetivos, de feitos de reis mais antigos, os quais possuíam a força de fundar novos estados da ordem e da legalidade e, por isso, estamos em meio ao humano no solo firme da efetividade. Mas, inversamente, tudo está então [438] novamente ampliado, expandido ao nebuloso, lançado ao universal, de modo que se perde novamente o solo há pouco conquistado e não se sabe onde se está. De modo semelhante também se dá no *Sakuntala*³³. No início temos diante de nós o mais delicado e o mais vaporoso mundo de amor, no qual tudo se passa de modo humano conforme seu andamento adequado, mas então somos repentinamente deslocados de toda esta efetividade concreta e elevados às nuvens, ao céu de Indra³⁴, onde tudo está modificado e ampliado, para fora de seu círculo determinado, para significados universais da vida natural na relação com os brâmanes e com o poder sobre os deuses naturais, o qual é concedido aos homens mediante rigorosas expiações.

Também este modo de exposição não deve ser denominado propriamente de simbólico. Pois o símbolo autêntico deixa a forma determinada, que ele emprega, subsistir em sua determinidade do modo que é, pois não quer intuir nisso a existência imediata do significado, segundo sua universalidade, mas apenas aponta para o significado nas qualidades aparentadas do objeto. A arte indiana, porém, embora separe universalidade e existência singular, requer apesar disso ainda a unidade imediata de ambas, produzida pela fantasia, e deve, por isso, retirar o existente [*Daseiende*] de sua limitação e aumentá-lo mesmo de modo sensível para o indeterminado e em geral transformá-lo e deformá-lo. Neste diluir-se da determinidade e na confusão, que tem origem no fato de que sempre é introduzido o mais alto Conteúdo nas coisas, nos fenômenos, nos acontecimentos e nos atos, os quais nem possuem em si mesmos, na sua limitação, em si e para si o poder de tal conteúdo, nem são capazes de expressá-lo, pode-se por isso procurar antes uma ressonância do *sublime* enquanto o autenticamente simbólico. De fato, no sublime, como ainda veremos mais tarde, o fenômeno

33. *Abhij'âna 'Sakuntala*, drama em sete atos do poeta indiano Kalidasa (séculos IV-V a. C.), que Goethe apreciava particularmente. J. G. Herder também escreveu sobre esta obra. *Sakuntala* é a mãe de Bharata, legendário soberano da Índia (N. da T.).

34. Indra é o "deus de mil olhos". Ele preside os céus inferiores, lança o raio e comanda as nuvens chuvosas. Indra significa literalmente "o potente" (N. da T.).

finito expressa o absoluto, o qual ele deve trazer para a intuição |439| apenas de modo que se mostre no fenômeno mesmo que ele não pode alcançar o conteúdo. Assim, por exemplo, se dá com a eternidade. A sua representação se torna sublime quando deve ser dita de modo temporal, na medida em que cada número maior ainda não será nunca suficiente, devendo ser sempre aumentado, sem chegar ao fim. Como se diz de Deus: “Mil anos são para Vós um dia.”³⁵ Neste e em semelhante modo, a arte indiana contém muito do que começa a dar este tom do sublime. Contudo, a grande diferença para com o sublime autêntico consiste no fato de que a fantasia indiana não realiza nestas configurações selvagens a posição negativa [*Negativsetzen*] dos fenômenos, os quais ela mostra, mas acredita ter apagado e feito desaparecer a diferença e a contradição entre o absoluto e a sua configuração exatamente por meio daquela desmedida e ausência de limite. – Assim como não podemos deixá-la valer neste exagero como autenticamente simbólica e sublime, tampouco ela é autenticamente *bela*. Pois ela nos dá, principalmente na descrição do humano enquanto tal, muito do que é doce e suave, muitas imagens amigáveis e sentimentos ternos, as descrições naturais as mais esplêndidas e as feições as mais encantadoras, infantis, do amor e da inocência cândida, de igual modo coisas grandiosas e nobres; mas no que concerne aos significados fundamentais universais, inversamente, o espiritual permanece todavia sempre de novo inteiramente sensível, o trivial se encontra ao lado do grandioso, a determinidade está destruída, o sublime é mera ausência de limites, e o que diz respeito ao mito continua, em grande parte, apenas até o fantasismo do dom de configurar destituído de entendimento de uma imaginação sem repouso, que procura algo por todos os lados.

c) Finalmente, o modo o mais puro da exposição que encontramos neste estágio é a *personificação* e, em geral, a *figura humana* [*menschliche Gestalt*]. Na medida em que, entretanto, o significado não deve ser aqui ainda apreendido como subjetividade espiritual livre, mas contém ou alguma determinidade abstrata, acolhida em sua universalidade, ou o meramente natural, por exemplo, a vida dos rios, das montanhas, das estrelas, do sol, |440| então ele deverá ser usado propriamente sob a dignidade da forma humana, enquanto expressão para esta espécie de conteúdo. Pois segundo a sua verdadeira determinação, o corpo humano, bem como a Forma das atividades e dos acontecimentos humanos, expressam apenas o Conteúdo concreto interior do espírito, o qual está nesta realidade junto a si mesmo e não têm nisso apenas um símbolo ou signo exterior.

35. “Pois mil anos são diante de teus olhos/ como um dia que acabou de transcorrer/ como montar guarda numa noite” (salmo 90 de David, v. 4, segundo a tradução de Lutero, op. cit., p.70) (N. da T.).

De um lado, conseqüentemente, por causa da *abstração* do significado, a personificação permanece neste estágio igualmente ainda superficial, quando o significado – para a exposição do qual ela é chamada – deve pertencer tanto ao espiritual quanto ao natural, e ela ainda necessita, para o processo de intuição mais preciso, de outras configurações diversas com as quais ela se mistura e, desse modo, é tornada ela mesma impura. Por outro lado, a subjetividade e sua forma não são aqui o designante, mas suas *exteriorizações*, atos etc., pois no fazer e no agir se encontra primeiramente a particularização mais determinada, a qual pode ser posta em relação com o conteúdo determinado dos significados universais. Mas então surge novamente a deficiência de que não é o sujeito, mas apenas a exteriorização do mesmo o significativo, bem como a confusão de que os acontecimentos e os atos obtêm de algures seu conteúdo e seu significado, ao invés de ser a realidade e a existência que se efetiva do sujeito. Uma série de tais ações pode então ter em si mesma uma seqüência e uma coerência, que resulta do conteúdo para o qual serve de expressão uma tal série; mas esta coerência é igualmente interrompida e, em parte, suprimida [*aufgehoben*] de novo pelo personificar e pelo humanizar, pois o subjetivar, inversamente, também conduz para a arbitrariedade do fazer e das exteriorizações, de modo que se misturam tanto mais de modo variegado e sem regras, portanto, o significativo e o destituído de significado quanto menos a fantasia é capaz de trazer os seus significados e as suas formas a uma |441| conexão fundamental e firme. – Mas se o apenas natural é tomado como o único conteúdo, então o natural não é, por seu lado, digno de trazer a forma humana e esta, enquanto adequada apenas à expressão espiritual, é, por seu lado, incapaz de expor o meramente natural.

Em todas estas relações, essa personificação não pode ser verdadeira, pois a verdade na arte exige, como a verdade em geral, a concordância do interior e do exterior, do conceito e da realidade. Na verdade, a mitologia grega personifica também o Pontos³⁶, Skamandros³⁷, ela tem seus deuses fluviais, ninfas³⁸, dríades, e torna em geral diversamente a natureza em conteúdo de seus deuses humanos. Entretanto, ela não deixa a personificação meramente formal

36. Pontos é o nome geográfico que designa o mar negro e a personificação masculina do mar, sendo filho da Terra e do Éter (N. da T.).

37. Skamandros (hoje Mendera), rio da Trácia e deus deste mesmo rio (N. da T.).

38. As ninfas são as filhas de Gaia, ou de modo mais geral de Zeus, divindades menores que povoam com graça e juventude as águas, as montanhas, os prados, as florestas, etc. correspondendo respectivamente a estes lugares: as Náiades habitam as fontes, as Nereidas o mar calmo, as Óreades as montanhas, as Dríades e as Hamadríades as árvores, etc. (N. da T.).

e superficial, mas forma disso indivíduos, nos quais o mero significado natural retrocede e o humano, ao contrário, que acolheu em si mesmo tal conteúdo natural, torna-se o evidente. Mas a arte indiana permanece estacionada na mistura grotesca entre o natural e o humano, de modo que nenhum lado adquire seu direito e ambos se deformam mutuamente.

Em geral, estas personificações também não são ainda propriamente simbólicas, pois não se encontram, devido à sua superficialidade formal [*formellen*], em nenhuma relação essencial e parentesco estreito com o Conteúdo mais determinado que deveriam expressar simbolicamente. Mas ao mesmo tempo, com respeito às outras configurações e atributos particulares, com as quais tais personificações aparecem misturadas e as quais devem expressar as qualidades mais determinadas atribuídas aos deuses, começa a aspiração por exposições simbólicas, para as quais a personificação permanece então apenas a Forma universal aglutinadora.

No que concerne às intuições mais principais, as quais cabem aqui, deve ser mencionado antes de mais nada o Trimurti, ou seja, a [442] divindade triforme [*dreigestaltigen*]. A ele pertence em primeiro lugar *Brama*, a atividade produtora, geradora, o criador do mundo, senhor dos deuses e assim por diante. Por um lado, ele é diferenciado de *Braman* (enquanto neutro), do ser mais elevado, e é o seu primogênito, por outro lado, entretanto, ele novamente coincide com esta divindade abstrata, como em geral nos indianos as diferenças não têm capacidade de se manter fixas em seus limites, mas em parte são apagadas, em parte misturadas uma à outra. A forma mais precisa, porém, possui muito de simbólico: ele é figurado [*abbilden*] com quatro cabeças e quatro mãos, com cetro, anel e assim por diante; a sua cor é o vermelho, o que indica o sol, já que estes deuses sempre trazem em si mesmos ao mesmo tempo significados naturais universais, que são personificados neles: O *segundo* deus do Trimurti é *Vixnu*, o deus conservador, o terceiro *Shiva*, o destruidor. Os símbolos para estes deuses são incontáveis. Pois na universalidade de seus significados eles compreendem em si mesmos infinitamente muitos efeitos singulares, em parte referentes a fenômenos naturais particulares – principalmente elementares, como por exemplo *Vixnu* tem a qualidade do fogo (Léxico de Wilson, s. v. 2)³⁹ –, em parte também fenômenos espirituais, o que então fermenta sempre de modo variegado entre si e muitas vezes revela à intuição as formas as mais repugnantes.

39. Horace Hayman Wilson, *Dictionary in Sanscrit and English*, Kalkutta 1819.

Neste Deus triforme mostra-se de imediato, do modo o mais claro, que aqui a forma espiritual não pode surgir ainda em sua verdade, pois o espiritual não constitui o significado autenticamente preponderante. Espírito mesmo seria esta trindade de deuses se o terceiro deus fosse uma unidade concreta e um retorno para si a partir da diferenciação e duplicação. Pois segundo a verdadeira representação, deus é espírito enquanto esta diferença e unidade ativas absolutas, que constituem em geral o conceito do [443] espírito. Mas no Trimurti o terceiro deus não é por assim dizer a totalidade concreta, porém ele mesmo apenas *um* lado em vista dos outros dois e, portanto, igualmente uma abstração, nenhum retorno em si mesmo, mas apenas uma passagem para um outro, uma transformação, geração e destruição. Devemos, pois, ter muita cautela quando queremos reencontrar nestes primeiros pressentimentos da razão já a mais alta verdade e queremos reconhecer já a trindade cristã nesta ressonância, a qual segundo o ritmo contém sem dúvida a trindade, esta que constitui uma representação fundamental do cristianismo.

A partir de Braman e Trimurti, a fantasia indiana segue fantasticamente⁴⁰ ainda adiante até um número incomensurável de deuses os mais multiformes. Pois aqueles significados universais que são apreendidos enquanto o essencialmente divino podem ser reencontrados em milhares e milhares de aparições [*Erscheinungen*], as quais são personificadas e simbolizadas elas mesmas como deuses e na imprecisão e inconstância confusa da fantasia colocam os maiores impedimentos para uma clara compreensão, fantasia que em suas invenções não trata nada segundo sua própria natureza e que desloca tudo e todos de seus lugares. Para estes deuses subordinados, no topo dos quais se encontra Indra, o ar e o céu, fornecem o conteúdo mais preciso especialmente as forças da natureza em geral, os astros, os rios, as montanhas, nos diversos momentos de seu atuar, de sua modificação, de sua influência abençoadora ou prejudicial, conservadora ou destrutiva.

Mas um dos objetos principais da fantasia e da arte indianas é o nascimento dos deuses e de todas as coisas, a teogonia e a cosmogonia. Pois esta fantasia é em geral compreendida no processo constante de introduzir o que é o mais ausente de sensibilidade no centro do fenômeno exterior, bem como, inversamente, de apagar o mais natural e o mais sensível novamente por meio da abstração a mais extrema. De modo semelhante, o nascimento dos deuses é exposto desde a [444] divindade suprema, e o efeito e a existência de Brama, Vixnu, Shiva, são expostos nas coisas particulares, nas montanhas, nas águas,

40. A repetição está presente no original (N. da T.).

nos eventos humanos. Semelhante conteúdo pode, então, por um lado, obter para si uma forma divina particular, mas por outro lado estes deuses novamente são absorvidos nos significados universais dos deuses supremos. Tais teogonias e cosmogonias existem em grande número e em infinita variedade. Se é dito, portanto: *assim* os indianos representaram a criação do mundo, o surgimento de todas as coisas, então isto pode valer sempre apenas para uma seita ou para uma obra determinada, pois em outro lugar o mesmo é encontrado novamente sempre de outro modo. A fantasia deste povo é inesgotável em suas imagens e formas.

Uma representação principal, a qual permeia as histórias de nascimento, é, ao invés da representação de uma *criação espiritual*, o processo da intuição [*Veranschaulichung*] que sempre se repete da *geração natural*. Quando se está familiarizado com estes modos de intuição, então se tem a chave para várias representações [*Darstellungen*] que confundem completamente o nosso sentimento [*Gefühl*] de vergonha, na medida em que a ausência de vergonha é impelida ao extremo e sua sensibilidade atinge o inacreditável. O famoso e conhecido episódio do *Ramayana*, a descida de Ganga, oferece um exemplo brilhante deste modo de concepção. Ele é contado quando Rama casualmente chega ao Ganges⁴¹. O invernal e gélido Himavan⁴², o príncipe das montanhas, tinha gerado duas filhas com a esbelta Mena, Ganga, a mais velha, e a bela Uma⁴³, a mais nova. Os deuses, em particular Indra, intercederam junto ao pai para que lhes enviassem Ganga de modo que pudesse ser iniciada nos rituais sagrados, e como Himavan se mostra condescendente aos seus pedidos, Ganga ascende até os deuses bem-aventurados. Então prossegue a história ulterior de Uma, a qual, depois de ter realizado vários atos maravilhosos de humildade e de penitência, desposa Rudra⁴⁴, ou seja, Shiva. Deste casamento nascem [445] montanhas selvagens e infecundas. Durante cem anos Shiva esteve enlaçado em matrimônio com Uma, sem interrupções, de modo que os deuses, assustados com o poder gerador de Shiva e cheios de medo pelos filhos por nascer, pedem-lhe que volte a sua força para a terra. O tradutor inglês não quis transcrever literalmente esta passagem, pois ela ultrapassa demasiadamente qualquer recato ou vergonha. Então Shiva também dá ouvidos aos pedidos dos deuses, deixa de prosseguir a geração para não destruir o universo e arremessa a sua semente sobre a terra; atravessada

41. O Ganges como entidade mitológica (N. da T.).

42. O monte nevado (N. da T.).

43. Uma, chamada também "a paz da noite", é uma das companheiras de Shiva (N. da T.).

44. Rudra, o destruidor, é um dos nomes de Shiva (N. da T.).

pelo fogo, surge disso a montanha branca, a qual separa a Índia da Tartária. Mas Uma se encoleriza e se enfurece por isso, e amaldiçoa todos os esposos. Em parte, estas são imagens horríveis e grotescas que repugnam nossa fantasia e a todo entendimento, de modo que, ao invés de representar [*darstellen*] efetivamente tudo o que deveria ser entendido por elas, apenas permitem uma percepção. Schlegel não traduziu esta parte do episódio, mas apenas conta como Ganga novamente desceu para a terra. Isto ocorreu da seguinte maneira. Um antepassado de Rama, Sagar, teve um filho malvado, mas da segunda esposa 60.000 filhos, que vieram em uma cabaça para o mundo, porém foram nutridos em jarros com manteiga clarificada até se tornarem homens fortes. Um dia, então, Sagar quis sacrificar um cavalo, mas Vixnu o arrebatou sob a forma de uma serpente. Então Sagar enviou os 60.000 filhos. O alento de Vixnu, quando estes se aproximaram depois de muitas dificuldades e muita procura, os queima, reduzindo-os a cinzas. Depois de longa espera, finalmente um neto de Sagar, Ansuman, o radiante, filho de Asamandsha, parte para reencontrar os seus 60.000 tios e o cavalo do sacrifício. Ele efetivamente encontra o cavalo, Shiva e o monte de cinzas; mas o rei pássaro Garuda lhe profetiza que enquanto o rio do sagrado Ganga não descer do céu para o monte de cinzas, os seus parentes não retornariam novamente à vida. Então o bravo Ansuman submeteu-se durante 32.000 anos às penitências as mais rigorosas no cume do Himavan. Em vão. [446] Nem as suas próprias mortificações, nem as de 30.000 anos de seu filho Dwilipa ajudam o mínimo. Apenas o filho de Dwilipa, o magnífico Bhagiratha, consegue sair bem sucedido na grande obra depois de outros mil anos de penitência. Então o Ganga precipita-se; para que ele não destroe a terra, Shiva mantém agora a sua cabeça debaixo dele, de modo que a água se espalhe nos caracóis dos seus cabelos. Então novamente são necessárias novas penitências de Bhagiratha, a fim de liberar o Ganga destes caracóis para que possa correr adiante. Finalmente ele verte em seis rios, o sétimo Bhagirata conduz depois de dificuldades atrozés até os 60.000, os quais sobem ao céu, enquanto Bhagirata mesmo governa o seu povo em paz ainda por muito tempo.

Outras teogonias, por exemplo, as escandinavas e as gregas, são também de espécie semelhante à teogonia indiana. Em todas elas, a categoria principal é a geração e o ser-gerado, mas nenhuma se lança para cá e para lá de modo tão selvagem, e em suas configurações em grande parte com tal arbitrariedade e inadequação de inventividade. A teogonia de Hesíodo é particularmente mais transparente e mais determinada, de modo que sempre se sabe onde se está e se reconhece claramente o significado, já que ele ressalta e apresenta mais cla-

ramente o fato de que a forma e o exterior nela apenas aparecem exteriormente. Ela começa com o Caos, o Érebo⁴⁵, o Eros, a Gaia; Gaia produz Urano de si mesma e gera então com ele as montanhas, o Pontos e assim por diante, também Cronos e os Ciclopes, Centimanos, mas os quais Urano logo após o seu nascimento confina no Tártaro. Gaia induz Cronos a castrar Urano; o que ocorre; a terra recebe o sangue e daí crescem as erínias e os gigantes; o mar recebe o membro e da espuma do mar se eleva Citéria. Tudo isto é mantido de modo mais claro e mais coeso e também não permanece preso ao círculo dos meros deuses da natureza.

[447] 3. Intuição da Purificação e da Expição

Caso procuremos agora por um ponto de transição para o símbolo autêntico, então podemos encontrá-lo igualmente na fantasia indiana já segundo seus primórdios. Quão ativa a fantasia indiana também possa ser para elevar o fenômeno sensível a uma multiplicidade de deuses, a qual nenhum outro povo pode apresentar na mesma desmedida e alterabilidade, por outro lado, todavia, em diversas intuições e narrativas ela sempre novamente tem presente aquela abstração do deus supremo, em comparação com o qual o particular, o sensível e o que se manifesta [*erscheinende*] são apreendidos como não divinos, inadequados e, portanto, como algo que precisa ser posto de modo negativo e suprimido [*aufgehoben*]. Pois justamente esta mudança de um lado para o outro constitui, como já foi dito logo no início, o tipo peculiar e a ausência de reconciliação desassossegada da intuição indiana. Por isso, sua arte também não se cansou de configurar de modos os mais múltiplos a desistência de si do sensível e a força da abstração e submersão interior. Aqui se situam as representações [*Darstellungen*] das expiações demoradas e das observações profundas, das quais não só os poemas épicos mais antigos, o *Ramayana* e o *Mahabharata*, apresentam as provas mais importantes, mas também muitas outras obras de arte poéticas. Tais expiações, na verdade, são empreendidas muitas vezes por ambição ou pelo menos para fins determinados que não devem conduzir à última e mais elevada união com Braman e ao matar do terreno e do finito – como, por exemplo, a finalidade de alcançar o poder de um Brãmane etc.; ao mesmo tempo, entretanto, a intuição reside sempre no fato de que a expiação

45. Érebo é o filho do Caos e o irmão e esposo da Noite; ele personifica as trevas infernais. Gaia é a terra, mãe de Urano, o céu (N. da T.).

e a perseverança da meditação que sempre mais se afasta de tudo o que é determinado e finito elevam acima do nascimento em um determinado estado, bem como acima da violência do que é apenas natural e dos [448] deuses da natureza. Motivo pelo qual particularmente o príncipe dos deuses Indra se opõe às expiações rigorosas e tenta dissuadi-las ou, quando nenhuma dissuasão dá resultado, apela aos deuses do alto a auxiliarem-no, pois senão todo o céu cairia em confusão.

Na representação [*Darstellung*] de tais expiações e de suas espécies, estágios e graus diversos, a arte indiana é quase tão inventiva como em suas múltiplas divindades e exerce a ocupação de tal invenção com grande seriedade.

Isto constitui o ponto a partir do qual podemos continuar olhando em torno.

C. O SIMBOLISMO AUTÊNTICO

Tanto para a arte simbólica quanto para a arte bela é necessário que o significado, que elas empreendem configurar, não apenas, como é o caso no indiano, saia da primeira unidade imediata para sua existência exterior, que se encontra ainda anterior a toda separação e diferenciação, mas que o significado torne-se para si *livre* da forma sensível *imediata*. Esta libertação só pode acontecer enquanto o sensível e o natural forem apreendidos e intuídos em si mesmos como negativos, como o que deve ser suprimido [*Aufzuhebende*] e o que foi suprimido [*Aufgehobene*].

No entanto, mais adiante é necessário que a negatividade, que alcança o fenômeno enquanto o passageiro e o suprimir-se [*Sichaufheben*] do natural, seja acolhida e configurada como o *significado absoluto* das coisas em geral, como momento do divino. – Com isso entretanto já abandonamos a arte indiana. Pois é certo que à fantasia indiana não falta a intuição do negativo; Shiva é tanto o destruidor quanto o gerador, Indra morre, e também o tempo aniquilador personificado em Kala, o terrível colosso, destrói a totalidade do reino mundano e todos os deuses, inclusive o Trimurti, o qual igualmente se dilui em Braman – do mesmo modo que o indivíduo deixa desaparecer a si e à totalidade do seu saber e querer em sua identificação com o Deus supremo. [449] Mas nestas intuições o negativo é em parte apenas um transformar e alterar, em parte apenas a abstração que abandona o determinado, a fim de entrar na universalidade indeterminada e, desse modo, vazia e a mais destituída de Conteúdo. Para o Deus supremo, a substância do divino, ao contrário, permanece inalteradamente uma e a mesma na troca das formas, na transição, no progres-

so para a multiplicidade dos deuses e para a nova supressão [*Wiederaufhebung*] dos mesmos. Ela não é este Deus único que tem em si mesmo, enquanto este único, o negativo como a sua própria determinidade, pertencente necessariamente ao seu conceito. De modo semelhante, na intuição parse o que traz deterioração e prejuízo está em Ahriman, *fora* de Ormuz, e produz com isso apenas uma oposição e luta que não pertencem ao Deus único, a Ormuz, como um momento atribuído a ele nele mesmo.

O próximo passo que temos de realizar agora consiste por isso no fato de que, por um lado, o negativo é fixado para si, por meio da consciência, como o absoluto, por outro lado é visto apenas como *um* momento do divino, como um momento, porém, que não apenas se lança fora do absoluto verdadeiro em um outro deus, mas é atribuído ao absoluto de modo que o Deus verdadeiro aparece como o vir-a-ser negativo *de si mesmo* e, desse modo, tem o negativo como a sua determinação imanente nele mesmo.

Por meio desta representação ulterior, o absoluto se torna pela primeira vez *concreto* em si mesmo como determinidade de si em si mesmo e, com isso, uma unidade em si mesma, cujos momentos surgem para a intuição como as determinações diferenciadas de um e mesmo Deus. Pois trata-se aqui principalmente da necessidade de determinidade do significado absoluto em si mesmo, de sua satisfação próxima. Os significados anteriores permaneceram, devido à sua abstração, o simplesmente indeterminado e, por isso, destituído de forma ou, quando progrediam inversamente para a determinidade, [450] coincidiram imediatamente com a existência natural ou entraram em uma luta do configurar que não conduziu a nenhum repouso e reconciliação. Esta dupla deficiência é agora remediada segundo o curso interior do pensamento, bem como segundo o decurso exterior das intuições dos povos, da seguinte maneira:

Primeiro estabelece-se um vínculo mais preciso entre o interior e o exterior, uma vez que cada determinação do absoluto em si mesma já é um começo do sair para a exteriorização. Pois cada determinar é diferenciar em si mesmo; mas o exterior enquanto tal é sempre determinado e diferenciado e, portanto, está disponível um aspecto segundo o qual o exterior se mostra mais correspondente ao significado do que nos estágios considerados até agora. Contudo, a primeira determinidade e negação em si mesma do absoluto não pode ser a autodeterminação livre do *espírito* enquanto espírito, mas ela mesma pode ser apenas a negação imediata. A negação imediata e por isso natural, em seu modo o mais abrangente, é a *morte*. O absoluto é portanto apreendido agora de tal modo que deverá entrar neste negativo como numa determinação que pertence ao seu próprio conceito e deverá trilhar o

caminho do definhamento e da morte. Por isso vemos na consciência dos povos o enaltecimento da morte e da dor inicialmente como a morte do sensível que definha; a morte do natural é sabida como um elo necessário na vida do absoluto. Mas o absoluto, por um lado, a fim de passar por este momento da morte, deve surgir e ter uma existência, enquanto, por outro lado, não permanece preso ao aniquilamento da morte, e sim se *produz* a partir disso de modo elevado para a unidade positiva em si mesma. A morte, portanto, não é tomada aqui como o significado inteiro, mas apenas como *um* aspecto dele e, na verdade, o absoluto é apreendido por meio deste processo do negativo como uma supressão [*Aufheben*] de sua existência imediata, como uma transitoriedade e algo passageiro; inversamente, porém, também como um retorno em si mesmo, como uma ressurreição e um ser-em-si-eterno-e-divino. [451] Pois a morte tem um significado duplo: uma vez é o próprio perecer imediato do natural, outra vez é a morte do que é *apenas natural* e com isso o nascimento de algo mais elevado, do espiritual, no qual se extingue o mero natural de modo que o espírito tem em si mesmo [*an sich selbst*] este momento como pertencente à sua essência.

Mas, por isso, *em segundo lugar*, a forma natural não pode mais ser apreendida em sua imediatez e existência sensível de modo que ela coincida com o significado nela observado [*erschauten*], pois o significado do exterior mesmo consiste em morrer em sua existência real e em suprimir-se [*aufheben*].

Em terceiro lugar, de igual modo é suspensa a mera luta do significado com a forma e a fermentação da fantasia, a qual produziu o fantástico na Índia. Certamente, também agora o significado ainda não é sabido em sua unidade pura com ele mesmo, *libertado* da realidade dada, enquanto significado em sua clareza completamente purificada, de modo que ele pudesse se *opor* à sua forma intuível. Mas, inversamente, enquanto esta imagem animal singular ou esta personificação, acontecimento, ação humanos, também a forma singular não deve trazer para a intuição uma existência [*Existenz*] imediatamente adequada do absoluto. Esta identidade ruim, a esta altura, já foi transposta, enquanto aquela libertação perfeita ainda não foi alcançada. No lugar de ambos coloca-se a aquela espécie de exposição que já denominamos anteriormente como a *autenticamente simbólica*. Por um lado, agora ela *pode* se destacar, pois o interior e o que é apreendido enquanto significado não apenas mais vêm e vão como no indiano, para cima e para baixo, ora submergem imediatamente na exterioridade, ora retiram-se dela para a solidão da abstração, mas comecem a se fixar para si contra a mera realidade natural. Por outro lado, agora o símbolo *deve* alcançar a configuração. Pois embora o [452] significado,

que se situa aqui completamente, tenha para o seu conteúdo o momento da negatividade do natural, o verdadeiramente interior *começa* todavia a se retirar primeiramente do natural e está, por isso, ele mesmo ainda enredado no modo de aparição [*Erscheinung sweise*] exterior, de modo que ele não pode se fazer já vir à consciência para si mesmo sem a forma externa em sua universalidade clara.

A *espécie de configuração* corresponde ao conceito daquilo que em geral constitui o *significado fundamental* no simbólico, de modo que as Formas naturais determinadas e as ações humanas em sua peculiaridade isolada não devem nem significar ou expor apenas a si mesmas, nem devem trazer para a consciência o que é nelas divino intuível *imediate* enquanto presente. A sua existência determinada deve ter na sua forma particular apenas qualidades que *aludem* a um significado mais abrangente aparentado com elas. Por isso, exatamente aquela dialética universal da vida forma [*bildet*] o surgimento, o crescimento, o declínio e o regresso a partir da morte e também nesta relação forma [*bildet*] o conteúdo adequado para a Forma [*Form*] autenticamente simbólica, pois em quase todos os âmbitos da vida natural e espiritual encontram-se fenômenos que têm este processo como fundamento de sua existência e, por isso, podem ser usados para o tornar intuível [*Veranschaulichung*] de tais significados e para a sua indicação. Pois de fato entre ambos os lados tem lugar um parentesco efetivo. Assim as plantas nascem de sua semente, germinam, crescem, florescem, vingam frutos, o fruto deteriora e outra vez traz novas sementes. De modo semelhante, o sol está mais baixo no inverno, subindo alto na primavera até que alcance o zênite no verão, lançando então a sua maior benção ou praticando a sua corruptibilidade, mas então novamente decai. Também as diversas idades, a infância, a juventude, a idade adulta e a velhice expõem o mesmo processo universal. Mas particularmente surgem aqui ainda localidades específicas para uma particularização mais precisa, [453] como, por exemplo, o Nilo. Na medida em que o mero fantástico foi colocado de lado por meio destes traços mais fundamentais do parentesco e da correspondência mais próxima do significado com sua expressão, ocorre uma escolha cuidadosa das formas simbolizadoras no que concerne à sua adequação ou inadequação, e aquela vertigem interminável acalma-se em uma reflexão mais racional.

Vemos, portanto, retornar uma unidade mais reconciliadora, tal como a encontramos no primeiro estágio, entretanto com a diferença de que a identidade do significado com a sua existência real não é mais nenhuma unificação *imediate*, mas uma unificação *produzida* [*hergestellt*] a partir da diferença e, por isso, não encontrada, mas *produzida* [*produzierte*] a partir do espírito. O

interior em geral começa aqui a prosperar até a autonomia, e a tornar-se consciente de si mesmo, e procura o seu par no natural, o qual tem por seu lado um par igual na vida e no destino do espiritual. A partir deste ímpeto [*Drang*] que um lado quer reconhecer no outro e quer trazer diante da intuição e da imaginação pela forma exterior o interior e por meio do interior o significado das formas exteriores na junção de ambos, resulta aqui o impulso [*Trieb*] monstruoso para a *arte* simbólica. Apenas onde o interior torna-se livre e ainda conserva o impulso de se fazer representar em forma real, conforme aquilo que é segundo a sua essência, e de ter perante si esta representação mesma enquanto uma obra também exterior, apenas aí começa o autêntico impulso da arte, principalmente da arte plástica. Apenas por meio disso está presente previamente a necessidade de fornecer ao interior, a partir da atividade espiritual, uma aparição [*Erscheinung*] não apenas encontrada *diante dele*, mas de igual modo *inventada* a partir do espírito. A fantasia faz para si então uma segunda forma, a qual não vale para ela mesma enquanto finalidade, mas que é usada apenas para o tornar intuível [*Veranschaulichung*] de um significado que lhe é aparentado e, portanto, é dependente deste.

Esta relação poderia ser pensada como se |454| o significado fosse aquilo de que parte a consciência e como se, depois disso, ela procurasse ao seu redor as formas aparentadas para a expressão de suas representações. Mas este não é o caminho da arte autenticamente simbólica. Pois a sua peculiaridade consiste no fato de que ela ainda não penetra em si e para si na apreensão dos significados, *independentemente* de qualquer exterioridade. Inversamente, ela retira o seu ponto de partida do que está presente e da existência concreta dele na natureza e no espírito e em seguida expande os mesmos para a universalidade dos significados, cujo conteúdo contém por sua parte igualmente em si mesmo uma tal existência real, embora também apenas de modo mais limitado e meramente aproximado. Mas, ao mesmo tempo, ela só se apodera destes objetos para criar a partir deles fantásticamente uma forma, a qual nesta realidade singular torna aquela universalidade intuível e representativa para a consciência. Enquanto simbólicas, as configurações artísticas não têm, portanto, ainda a Forma verdadeiramente adequada ao espírito, pois o espírito aqui não é ainda para si em si mesmo claro e, desse modo, livre; mas elas são pelo menos configurações que em si mesmas mostram imediatamente não serem escolhidas apenas para *se* exporem a si mesmas sozinhas, mas que querem indicar significados que residem mais profundamente e que são mais abrangentes. O *meramente* natural e sensível representa a si mesmo, a obra de arte simbólica, ao contrário, mesmo querendo trazer perante

os olhos fenômenos naturais ou formas humanas, aponta imediatamente a partir de si para um outro, que todavia tem de ter um parentesco internamente fundamentado com as configurações exibidas e uma referenciabilidade essencial com elas. A conexão entre a forma concreta e seu significado universal pode ser diversa, ora mais exterior e, desse modo, menos clara, ora também mais fundamental, quando a universalidade a ser simbolizada constitui de fato o essencial do fenômeno concreto; por meio de que, então, a compreensibilidade do símbolo é em muito facilitada.

A expressão mais abstrata é, com relação a isso, o *número*, [455] o qual só deve ser empregado, entretanto, para uma alusão mais clara no caso do significado mesmo ter em si mesmo uma determinação numérica. Os números sete e doze, por exemplo, ocorrem com frequência na arquitetura egípcia, pois sete é o número dos planetas, doze o número das luas ou de pés que a água do Nilo tem de subir para ser fecunda. Tal número é então visto como divino, na medida em que ele é uma determinação numérica nas grandes relações elementares, as quais são adoradas como as potências de toda a vida natural. Doze degraus, sete colunas, são, desse modo, simbólicos. Semelhante simbolismo dos números se estende ele mesmo ainda para mitologias mais adiantadas. Os doze trabalhos de Hércules parecem, por exemplo, derivar dos doze meses do ano, uma vez que Hércules surge, por um lado, certamente como o herói de modo individualizado completamente humano, mas, por outro lado, também traz em si mesmo ainda um significado natural simbolizado e é ele mesmo uma personificação do curso solar.

Mais concretas ainda são a seguir então as figurações simbólicas *espaciais*: percursos labirínticos enquanto símbolo do curso circular dos planetas, bem como danças têm em seus entrelaçamentos o sentido mais oculto de imitar simbolicamente o movimento dos grandes corpos elementares.

Mais adiante, as formas *animais* fornecem então os símbolos, mas de modo mais completo a forma corpórea *humana*, a qual aparece aqui trabalhada já de modo mais elevado e mais adequado, uma vez que o espírito neste estágio em geral já começa a se configurar a partir do mero natural para uma existência que lhe seja mais autônoma.

Isto constitui o conceito universal do símbolo autêntico e a necessidade da arte para a exposição do mesmo. A fim de tratar das intuições mais concretas deste estágio, nesta descida do espírito em si mesmo temos de sair do oriente e nos voltar mais para o oeste.

Enquanto um símbolo universal, que caracteriza este ponto de vista, [456] podemos colocar no topo a imagem da fênix, que se queima a si mesma, mas

ressuscita rejuvenescida da morte nas chamas e das cinzas. Heródoto relata (II, 73)⁴⁶ ter visto em retratos este pássaro pelo menos no Egito, e de fato *os egípcios* fornecem o centro para a Forma de arte simbólica. Mas antes que avancemos para uma consideração mais detalhada, podemos mencionar ainda alguns outros mitos, os quais formam a transição para aquele simbolismo elaborado completamente segundo todos os lados. Estes são os mitos de Adônis⁴⁷, da sua morte, do lamento de Afrodite por ele, os funerais etc., – intuições que têm como sua morada a região costeira da Síria. O culto de Cibele junto aos Frígios tem o mesmo significado, o qual ainda ecoa nos mitos de Castor e Pólux, Ceres e Prosérpina⁴⁸.

Enquanto significado, aquele momento já mencionado do negativo, da morte do natural, é aqui particularmente fundamentado, retirado e tornado intuível para si absolutamente no divino. Por isso temos os funerais da morte do deus, os lamentos incessantes da perda, a qual também é novamente restituída pelo reencontro, pelo ressurgimento, pela renovação, de modo que podem se seguir também festas de alegria. Este significado universal tem então novamente o seu sentido natural mais determinado. O sol perde no inverno a sua força, mas na primavera ele a ganha, e com ela a natureza ganha de novo seu rejuvenescimento, morre e renasce. Aqui, o divino personificado enquanto acontecimento humano encontra, portanto, seu significado na vida natural, que por outro lado é de novo símbolo para a essencialidade do negativo em geral, tanto no espiritual quanto no natural.

Mas, o exemplo completo para a elaboração da arte simbólica, tanto segundo o seu conteúdo peculiar quanto segundo a sua Forma, devemos procurar no *Egito*. O Egito é a terra do símbolo que se coloca a tarefa espiritual [457] do autodeciframento do espírito, sem no entanto chegar efetivamente ao deciframento. Os problemas permanecem não solucionados e a solução que *nós* podemos dar consiste também em apenas apreender os enigmas da arte egípcia e suas obras simbólicas enquanto este problema não decifrado pelos próprios egípcios. Pelo fato de que o espírito aqui procura ainda a si, na exterioridade, do qual logo em seguida anseia sair, e por extenuar-

46. *Histórias*, II, 73. A referência é correta, mas Heródoto relata aqui uma lenda completamente diferente desta do pássaro que renasce das cinzas (N. da T.).

47. Adônis é recolhido por sua beleza por Afrodite, que o disputa após sua morte com Prosérpina e a quem deve cedê-lo periodicamente. Este duelo e a festa do reencontro tem sua representação simbólica na festa de Adônis (N. da T.).

48. Castor é o irmão mortal de Pólux. Ele é morto por causa de uma querela, e seu irmão lhe dá uma parte de sua imortalidade. O mesmo princípio de alternância governa o mito de Prosérpina, que passa o inverno no Hades e volta para a terra na primavera, para a mãe Ceres (N. da T.).

se a si em incansável dinamismo, a fim de produzir para si, a partir de si mesmo, a sua essência por meio dos fenômenos da natureza, bem como produzir estes por meio da forma do espírito para a *intuição*, ao invés de produzi-los para o pensamento, os egípcios são, dentre os povos que vimos até agora, o autêntico povo da *arte*. Mas suas obras permanecem repletas de mistério e mudas, sem sonoridade e imóveis, pois aqui o espírito mesmo ainda não encontrou verdadeiramente a sua própria vida interior e ainda não sabe falar a língua clara e límpida do espírito. O Egito caracteriza-se pelo impulso insatisfeito e pelo ímpeto de trazer a si, por meio da arte, para a intuição, de modo tão silencioso, esta luta mesma, de dar forma ao interior e de se tornar consciente do seu interior bem como do interior em geral apenas por meio de formas exteriores aparentadas. O povo desta terra maravilhosa não era apenas um povo agrícola, mas um povo construtor, que remexeu o solo em todos os lados, cavou canais e lagos e, guiado pelo instinto da arte, colocou à luz do sol não apenas as construções mais extraordinárias, mas elaborou com intensidade construções incomensuráveis no interior da terra, inclusive nas maiores dimensões. Construir tais monumentos, como já relata Heródoto, era a atividade principal do povo e um ato principal dos príncipes. As construções dos indianos são, na verdade, também colossais, mas não as encontramos em nenhum lugar nesta multiplicidade infinita como no Egito.

|458| 1. *Intuição e exposição egípcias do morto; pirâmides*

No que diz respeito à intuição artística egípcia, segundo seus aspectos particulares, encontramos aqui pela primeira vez o interior em contraposição à imediatez da existência, fixado para si, e na verdade o interior enquanto o negativo da vitalidade, enquanto a morte; não como a negação abstrata do mal, do que é deturpador, como Ahriman em contraposição a Ormuz, mas na forma concreta mesma.

a) O indiano se eleva apenas até o mais vazio e com isso igualmente até à abstração negativa contra todo o concreto. Um tal vir-a-ser do Braman dos indianos não existe no Egito, mas o invisível tem nele um significado mais pleno; a morte ganha o conteúdo do vivo mesmo. Arrancada da existência imediata, a morte mantém na sua despedida da vida ainda seu relacionamento com o vivo e é tornada autônoma e conservada nesta forma concreta. É sabido que os egípcios embalsamavam (*Heródoto*, II, 86-90) e adoravam gatos, cães, açores, ichneumonídeos⁴⁹, ursos, lobos (*Heródoto*, II, 67), mas sobretu-

do pessoas mortas. A honra do morto não é para eles o sepultamento, mas a conservação perene como cadáver.

b) Mas os egípcios, além disso, não ficam presos a esta duração do morto imediata e mesmo até natural. O naturalmente conservado é também na *representação* apreendido como duradouro. Heródoto diz que os egípcios foram os primeiros a ensinar que a alma do homem é imortal. Portanto, é neles que surge pela primeira vez, deste modo elevado, a solução do natural e do espiritual, na medida em que o não apenas natural obtém para si uma autonomia. A imortalidade da alma está bastante próxima da liberdade do espírito, na medida em que o eu se apreende como retirado da naturalidade da existência [*Dasein*] e repousando sobre si; mas este saber de si é o princípio [459] da liberdade. Contudo não se pode dizer que os egípcios penetraram completamente no conceito do espírito livre, e não devemos pensar nesta crença dos egípcios segundo o nosso modo de apreender a imortalidade da alma; mas eles já tinham a intuição para apreender tanto externamente quanto na sua representação o que se despede da vida segundo a sua existência [*Existenz*], e realizaram com isso a transição da consciência para a sua libertação, embora eles só tenham chegado até o limiar do reino da liberdade. – Esta intuição se amplia neles, em contraposição ao presente da efetividade imediata, até um reino autônomo dos defuntos. Neste Estado do invisível é mantido um tribunal dos mortos, presidido por Osiris como Amentes⁵⁰. O mesmo então está presente novamente também na efetividade imediata, na medida em que também entre os homens era instaurado um tribunal sobre os mortos e após o falecimento de um rei, por exemplo, cada um podia apresentar suas queixas.

c) Se nos perguntarmos, a seguir, sobre uma forma artística *simbólica* para esta representação, então devemos procurá-la nas configurações principais da arte de construir⁵¹ 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*. Durante vários séculos tentou-se estabelecer múltiplas

49. Família de insetos parasitas (N.da T.).

50. Amentes não é na realidade um epíteto de Osiris, mas o nome da morada subterrânea que ele governa. Certas tradições gregas, legitimadas por Plutarco, assimilam Osiris a Plutão e Isis a Perséfone, já outras, onde se encontra a ressonância de Heródoto, os identificam respectivamente com Dioniso e Deméter, duas divindades apresentadas por vezes como reinando no Hades (N. da T.).

51. *Baukunst* literalmente: “arquitetura” (N. da T.).

hipóteses sobre a destinação e o significado das pirâmides, mas agora se mostra indiscutível que são envolturas para os túmulos dos reis ou dos animais sagrados, por exemplo, do Apis⁵² ou dos gatos, de Íbis e assim por diante. Deste modo, as pirâmides representam aos nossos olhos a simples imagem da arte simbólica mesma; elas são enormes cristais que abrigam em si mesmos um interior e o cercam enquanto uma forma externa produzida pela arte, donde resulta que elas estejam presentes para este interior, despedido da mera naturalidade, e apenas em relação com ele. Mas este reino da morte e do invisível, o qual constitui aqui o significado, tem apenas o *único* lado e, na verdade, formal, o qual pertence ao Conteúdo verdadeiro da arte, ou seja, o de estar subtraído da existência imediata. E assim ele é inicialmente apenas o Hades, ainda não é uma vitalidade, a qual, mesmo quando subtraída do sensível enquanto tal, é todavia de igual modo, ao mesmo tempo, existente em si mesma e é, com isso, um espírito mais livre e mais vivo em si mesmo. – Por isso, a forma [*Gestalt*] permanece para um tal interior uma Forma [*Form*] e invólucro igualmente ainda completamente exteriores ao conteúdo determinado do mesmo.

As pirâmides são um tal envolvimento exterior onde repousa escondido um interior.

2. Culto aos animais e máscaras de animais

Na medida em que o interior deve ser intuído em geral como algo presente externamente, os egípcios se voltaram para o lado oposto, para a adoração de uma existência divina nos animais vivos, como no touro, nos gatos e em muitos outros animais. O vivo está mais elevado do que o exterior inorgânico, pois o organismo vivo tem um interior, para o qual aponta sua forma exterior, mas que permanece um interior e com isso repleto de mistério. Assim, o culto aos animais deve ser compreendido aqui como a intuição de um interior misterioso, que é enquanto vida uma força mais elevada sobre o mero exterior. Para nós evidentemente é sempre repulsivo ver animais, cães e gatos tomados como sagrados, ao invés do verdadeiramente espiritual. – Esta adoração, considerada por si, não tem nada de simbólico, pois nisso o animal efetivo vivo, o Apis por exemplo, foi venerado ele mesmo como existência de

52. Apis é o boi sagrado dos egípcios, consagrado a Osiris. Ele é por vezes considerado como a imagem corporal de Osiris mesmo. (N. da T.).

Deus. Mas os egípcios empregaram a forma animal também simbolicamente. Então ela não vale mais para si, mas está rebaixada a expressar algo mais universal. Este é o caso, de modo mais ingênuo, [461] nas máscaras de animais, que se mostram particularmente nas figurações [*Darstellungen*] do embalsamento, em cuja atividade as pessoas que cortam o cadáver, retiram as entranhas, são retratadas com máscaras de animais. Aqui se mostra imediatamente que tal cabeça de animal não deve indicar a si mesma, mas um significado diferenciado, mais universal, dela. Mais além a forma animal é empregada misturada com a humana; encontramos figuras humanas com cabeças de leão, que são tomadas como formas da Minerva⁵³, também ocorrem cabeças de gavião, e nas cabeças de Amon⁵⁴ permaneceram os chifres. Relações simbólicas não devem ser aqui ignoradas. Num sentido semelhante, a escrita hieroglífica dos egípcios é também em grande parte simbólica, na medida em que ela ou procura dar a conhecer os significados por meio da reprodução de objetos efetivos, que não expõem a si mesmos, mas uma universalidade aparentada a ela, ou, de modo ainda mais freqüente, no assim denominado elemento fonético desta escrita ela indica as letras singulares por meio do desenho de um objeto, cuja letra inicial, em relação à língua, tem o mesmo som, o qual deve ser expresso.⁵⁵

3. Simbolismo completo: Memnonas, Isis e Osiris, Esfinge

Em geral, no Egito quase toda forma é símbolo e hieróglifo, não significando a si mesma, mas apontando para um outro, com o qual tem parentesco e portanto referencialidade. Os símbolos autênticos, todavia, são produzidos apenas completamente quando esta relação é mais fundamental e de espé-

53. A protetora de Sais, a deusa Neith, estado por vezes representado com uma coruja e uma lança. Em Plutarco e Heródoto ela é assimilada a Atena (N. da T.).

54. Amon (para os egíptólogos) ou Ammon, transliteração grega do nome do deus egípcio Amoun. Hegel se refere todavia a Heródoto (II, 43), reportando a uma lenda sobre Amon (=Zeus) e Hércules: Hércules queria a todo custo ver Zeus, mas este se recusava. Finalmente Zeus se mostra a Hércules disfarçado de carneiro. "Disso vem, conclui Heródoto, que os Egípcios dão a Zeus uma cabeça de carneiro" (N. da T.).

55. O deciframento dos hieróglifos, estudados durante todo o século XVIII, tinha como objeto – antes dos trabalhos decisivos, mas confidenciais, de Champollion entre 1804 e 1826 – uma publicação anterior a um ano à expedição ao Egito: Georg Zoëga (1735-1809), *De origine et usu obeliscorum*. Mas parece que Hegel chegou a conhecer a *Lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques* publicada por Champollion em 1822, bem como seu *Précis du système hiéroglyphique* (1824) (N. da T.).

cie mais profunda. Eu quero fazer, a seguir, nesta relação, menção de modo breve apenas a intuições bastante recorrentes.

a) Assim como, por um lado, a superstição egípcia pressente na forma animal uma interioridade secreta, encontramos, [462] por outro lado, a forma humana exposta de modo que ela tem o interior da subjetividade ainda fora dela e, portanto, não é capaz de se desdobrar para a beleza livre. São particularmente notáveis aquelas *Memnonas* colossais, as quais, repousando em si mesmas, imóveis, os braços cerrados sobre o corpo, os pés juntos uns aos outros, rijas, tesas e sem vida, colocadas contra o sol para esperar dele um facho de luz que os tocasse, animasse e fizesse vibrar. Heródoto diz pelo menos que as *Memnonas* emitem um som ao nascer do sol. A crítica mais elevada, na verdade, colocou isto em dúvida, mas o fato de vibrar foi recentemente de novo confirmado pelos franceses e ingleses, e se o som não é produzido por outros dispositivos, então ele pode ser explicado pelo fato de que, existindo minerais que estalam na água, o som daquelas imagens de pedra provém do sereno e do frio matinal e dos raios de sol que a seguir recaem sobre eles, na medida em que são produzidas com isso pequenas rachaduras que novamente desaparecem. Mas enquanto *símbolo* deve ser dado a esses colossos o significado de que eles não têm a alma espiritual livre em si mesmos e por isso necessitam para a vivificação da luz do exterior, que primeiramente pode fazer sair deles o som da alma, ao invés de poderem tomá-la do interior, o qual carrega em si mesmo proporção e beleza. A voz humana, ao contrário, soa a partir do próprio sentimento e do próprio espírito sem impulso externo, assim como a altura da arte em geral consiste em deixar o interior se configurar a partir de si mesmo. Mas o interior da forma humana é ainda mudo no Egito e em sua animação é considerado apenas o momento natural.

b) Um modo de representação simbólico ulterior é Isis⁵⁶ e Osiris⁵⁷. Osiris é gerado, parido e assassinado por Tifon⁵⁸, mas Isis procura os membros espalhados, os encontra, recolhe e enterra. Esta história do Deus tem inicialmente meros *significados naturais* como o seu conteúdo. Por um lado, Osiris é o sol e a sua história um [463] símbolo para o decurso do ano, por outro lado ele

56. Isis, esposa de Osiris, mãe de Horus. Após a morte de Osiris, Isis toma o luto e parte à procura de seu corpo, que foi desmembrado por Tifon. Ela o reconstitui e amortalha. Após a vitória de Horus sobre Tifon, ela se une a Osiris no Hades (N. da T.).

57. Osiris, esposo de Isis, da qual ele também é algo como o irmão, segundo certas genealogias. Osiris é um deus-rei civilizador que se concilia a favor dos povos graças ao canto e à música (N. da T.).

58. Tifon: equivalente habitual na Grécia do deus egípcio Seth. Inimigo de Isis, ele tenta usurpar o poder após a morte de Osiris, de quem desmembra o corpo. Por fim é vencido por Horus (N. da T.).

significa o subir e descer das águas do Nilo, que deve trazer fertilidade para todo o Egito. Pois no Egito falta constantemente ao longo de anos chuva, e primeiramente o Nilo irriga a terra por meio de suas enchentes. No período do inverno ele desce até o fundo do seu leito, mas logo a partir (*Heródoto*, II, 19) do solstício ele começa a se avolumar ao longo de cem dias, transborda as margens e flui terra adentro. Finalmente a água seca novamente por meio da insolação e dos ventos quentes do deserto e retorna ao fluxo no seu leito. Então as lavouras são cultivadas com pouco esforço, a vegetação a mais abundante avança, tudo germina e amadurece. O sol e o Nilo, o seu enfraquecimento e fortalecimento são as potências naturais do solo egípcio, as quais os egípcios tornam intuível [*veranschaulichen*] para si simbolicamente na história humanamente configurada de Isis e Osiris. Pois aqui também ainda tem lugar a exposição simbólica do zodíaco, o qual está em relação com o curso do ano assim como o número dos doze deuses com os meses.⁵⁹ Mas, inversamente, Osiris significa também novamente o *humano* mesmo; ele é venerado como o fundador da agricultura, da divisão da lavoura, da propriedade, das leis, e a sua veneração se refere portanto igualmente a atividades espirituais humanas, as quais estão na mais estreita associação com o ético e o jurídico. De igual maneira ele é o juiz dos mortos e ganha por meio disso um significado que se separa completamente da mera vida natural, significado no qual o simbólico começa a terminar, já que aqui o interior e o espiritual tornam-se eles mesmos o conteúdo da forma humana que com isso começa a expor o seu próprio interior. Mas este processo espiritual toma para si, para o seu Conteúdo, igualmente de novo a vida natural exterior e o torna conhecível de modo exterior: nos templos, por exemplo, no número de escadas, degraus, andares, colunas, nos labirintos, na diversidade dos corredores, das sinuosidades e das câmaras. Osiris é, deste modo, tanto a vida natural quanto [464] a espiritual nos diversos momentos de seu processo e de suas transformações, em parte as formas simbólicas tornam-se símbolos dos elementos naturais, em parte os estados naturais mesmos são apenas novamente símbolos das atividades espirituais e de sua mudança. Por isso, a forma humana também não permanece aqui nenhuma mera personificação, pois aqui o natural, embora por um lado apareça como o significado autêntico, por outro lado torna-se novamente ele mesmo apenas símbolo do espírito e deve em geral ser subordinado neste círculo, onde o interior se impele para fora da intuição natural. Entretanto, a Forma corpórea hu-

59. Heródoto menciona que os egípcios tinham doze deuses, e que provavelmente os gregos os tomaram deles (N. da T.).

mana alcança certamente uma formação completamente diferente e já mostra com isso a aspiração de descer no interior e espiritual; mas este esforço alcança o seu alvo, a liberdade do espiritual em si mesmo, de início apenas de modo insuficiente. As formas permanecem colossais, graves, petrificadas; pernas sem liberdade e clareza alegre, braços e cabeça bem juntos ao corpo restante e firmemente unidos sem graciosidade e movimento vivo. A arte de ter libertado os braços e os pés e de ter dado movimento ao corpo é atribuída primeiramente a Dédalos⁶⁰.

Por meio daquele simbolismo recíproco, o símbolo no Egito é então ao mesmo tempo um todo de símbolos, de modo que, o que uma vez surge como significado, também é usado novamente como símbolo de um âmbito aparentado. Esta junção de múltiplos sentidos do simbólico, que entrelaça mutuamente o significado e a forma, indica de fato o diverso ou faz alusão a ele, aproximando-se já por meio disso da subjetividade interior, a qual sozinha pode se voltar para muitas direções, constitui a vantagem destas configurações, embora a explicação das mesmas, por motivo da multiplicidade de sentidos, seja evidentemente dificultada.

Tal significado, em cujo deciframento se vai hoje em dia freqüentemente longe demais, pois de fato quase todas as formas se apresentam imediatamente como símbolos, poderia também – do [465] mesmo modo que procuramos explicá-lo para nós mesmos – ter sido, enquanto significado, claro e compreensível para a intuição egípcia mesma. Mas os símbolos egípcios contém, como vimos no começo, muitas coisas implicitamente, mas não explicitamente. São trabalhos empreendidos na tentativa de esclarecerem-se a si mesmos, que permanecem porém parados na luta pelo que é em si e para si claro. Neste sentido vemos nas obras de arte egípcias que elas contém enigmas, dos quais em parte não é alcançado o deciframento correto, não apenas por nós, mas o mais das vezes por aqueles que se impuseram a tarefa de decifrá-los.

c) As obras da arte egípcia em seu simbolismo misterioso são, por isso, enigmas, o enigma objetivo mesmo. Podemos designar a *esfinge* como o símbolo para este autêntico significado do espírito egípcio. Ela é o símbolo, por assim dizer, do simbolismo mesmo. No Egito são encontradas formas de esfinge em incontável quantidade, centenas delas erigidas em seqüências, da rocha mais dura, polida, recoberta de hieróglifos; no Cairo em tamanho tão colossal que as unhas de leão sozinhas tem a altura de um homem. São corpos animais

60. Dédalos, dentre outras competências que lhe atribui a mitologia, também possui a da estatuária (N. da T.).

deitados nos quais se eleva a parte superior do corpo humano, de quando em quando há uma cabeça de carneiro, mas na maior parte das vezes uma cabeça feminina.⁶¹ Da indistinta força e vigor do animalesco quer aflorar o espírito humano, sem chegar à exposição acabada de sua própria liberdade e de sua forma móvel, já que tem de permanecer ainda misturado e associado ao outro de si mesmo. Este ímpeto pela espiritualidade autoconsciente que não se apreende a partir de si na realidade adequada a ela somente, mas se intui apenas no que lhe é análogo e que se leva à consciência no que lhe é do mesmo modo estranho, é em geral o simbolismo que neste ápice se torna enigma.

É neste sentido que a esfinge surge no mito grego, que de novo podemos interpretar simbolicamente, como o monstro que propõe o enigma. A esfinge [466] colocava a conhecida pergunta enigmática: quem é que de manhã anda sobre quatro pernas, de tarde sobre duas e de noite sobre três? Édipo encontrou a simples palavra decifradora, que é o homem, e a esfinge caiu do penhasco. O deciframento do símbolo está no significado existente-em-si-e-para-si, no espírito, tal como a famosa inscrição grega interpela ao homem: Conheça-te a ti mesmo! A luz da consciência é a clareza, a qual deixa iluminar de modo claro o seu conteúdo concreto por meio da forma adequada que pertence a ele mesmo e que expõe em sua existência somente a si mesma.

61. Na verdade, a esfinge egípcia possui no mais das vezes uma cabeça masculina, à diferença da esfinge grega (N. da T.).

Segundo Capítulo

O SIMBOLISMO DO SUBLIME

A clareza desprovida de enigmas do espírito que se forma adequadamente a partir de si mesmo, clareza que é o objetivo da arte simbólica, só pode ser alcançada quando inicialmente o significado para si, separado da totalidade do mundo fenomênico, entra na consciência. Pois na unidade imediatamente intuída de ambos residiu a ausência de arte dos antigos parses; a contradição entre a separação e a junção imediata exigida produziu todavia o simbolismo fantástico dos indianos, enquanto também no Egito faltava ainda a livre cognoscibilidade do interior significativo em si e para si, libertada do fenomênico, e ela forneceu a base para o caráter enigmático e obscuro do simbólico.

A primeira purificação profunda e separação expressa do ser-em-si-e-para-si do presente sensível, ou seja, da singularidade empírica do exterior, devem ser procuradas no *sublime*, o qual eleva o absoluto acima de qualquer existência imediata e com isso consolida a libertação inicialmente abstrata, a qual é pelo menos a base do espiritual. Pois enquanto [467] espiritualidade concreta o significado assim elevado ainda não é apreendido, mas ele é, porém, considerado como o interior que existe em si mesmo e repousa em si mesmo, o qual é incapaz segundo a sua natureza de encontrar sua verdadeira expressão em fenômenos finitos.

Kant diferenciou de modo muito interessante o sublime e o belo, e o que na primeira parte da *Crítica do Juízo*, a partir do § 20, é exposto a esse respeito, conserva sempre ainda o seu interesse, apesar de toda prolixidade e da redução, posta à base, de todas as determinações ao subjetivo, às faculdades do ânimo, da imaginação, da razão e assim por diante. Esta redução deve

ser reconhecida como correta, segundo o seu princípio universal, na relação de que o sublime – como Kant se expressa – não está contido em nenhuma coisa da natureza, mas apenas no nosso ânimo, na medida em que nos tornamos conscientes de sermos superiores à natureza em nós e, desse modo, também à natureza fora de nós. Neste sentido, Kant considera que “o autenticamente sublime não pode estar contido em nenhuma Forma sensível, mas diz respeito apenas às idéias da razão, as quais, embora não seja possível nenhuma exposição adequada a elas, justamente por meio dessa inadequação que pode ser exposta sensivelmente, são colocadas em movimento e evocadas ao ânimo” (*Crítica do Juízo*, 3ª Edição, p. 77 [§ 23]). O sublime em geral é a tentativa de expressar o infinito sem encontrar no âmbito dos fenômenos um objeto que se mostre pertinente para esta exposição. O infinito, justamente por ter sido retirado do complexo total da objetividade para si como significado invisível e ausente de forma e ter-se tornado interior, permanece segundo sua infinitude indizível e acima de toda expressão sublime por meio do finito.

O próximo conteúdo, pois, alcançado aqui pelo significado, consiste no fato de que o significado, frente à totalidade dos fenômenos, é o *uno* em si mesmo substancial, o qual é ele mesmo, enquanto pensamento puro, apenas para os pensamentos puros. Por isso, [468] esta substância agora pára de poder ter sua configuração em uma exterioridade, e nesta medida desaparece o caráter autenticamente simbólico. Mas se isso que é em si mesmo uno deve ser trazido diante da intuição, então tal coisa é apenas possível pelo fato de que isso, enquanto substância, também é apreendido como o poder criador de todas as coisas, nas quais depois tem a sua revelação e aparição [*Erscheinung*] e assim uma relação positiva com elas. Mas ao mesmo tempo sua determinação é igualmente aquela de que seja expresso que a substância se eleva sobre os fenômenos singulares enquanto tais, bem como sobre o seu conjunto, pelo qual, pois, no decurso mais conseqüente a relação [*Beziehung*] positiva se transforma na relação [*Verhältnis*] *negativa*, para que seja purificada pelo que aparece enquanto por um particular e, por isso, também não adequado à substância e desaparecendo nela.

Este configurar, que é destruído ele mesmo novamente por aquilo que exhibe, de modo que a exibição do conteúdo se mostra ao mesmo tempo como uma supressão [*Aufheben*] do exhibir, é o *sublime*, o qual portanto não podemos, como faz Kant, introduzir no mero subjetivo do ânimo e de suas idéias da razão, mas que temos de apreender como fundamentado na única substância absoluta enquanto no conteúdo a ser exposto.

A *divisão*, pois, da Forma de arte do sublime pode ser tomada igualmente da dupla relação há pouco indicada da substância enquanto significado com o mundo que aparece.

O elemento comum nesta relação por um lado positiva e por outro lado negativa reside no fato de que a substância é elevada sobre o fenômeno singular, no qual ela deve alcançar a exposição, embora ela só possa em geral ser expressa em relação com o que aparece [*Erscheinende*], já que ela, enquanto substância e essencialidade [*Wesenheit*], é em si mesma sem forma e inacessível para a intuição concreta.

[469] Como o *primeiro* modo afirmativo de apreensão podemos designar a arte *panteísta*, tal como ela ocorre em parte na Índia e em parte na liberdade e mística tardias dos poetas maometanos persas e como se reencontra com interioridade [*Innigkeit*] mais aprofundada do pensamento e do ânimo também no ocidente cristão.

Segundo a determinação universal, a substância é intuída neste estágio como imanente em todos os seus acidentes criados, os quais por isso ainda não foram rebaixados como servidores e como mero adorno para a glorificação do absoluto, mas se mantém afirmativos por meio da substância que reside no seu interior, embora deva ser representado e elevado em todo o singular apenas o uno e o divino, donde também o poeta, o qual vê e admira em tudo este uno e assim como as coisas, também submerge a si mesmo nesta intuição, está em condição de conservar uma relação positiva com a substância, com a qual ele liga tudo.

O *segundo* elogio *negativo* do poder e da magnificência do Deus *único* encontramos como o sublime autêntico da poesia hebraica. Ele supera a imanência positiva do absoluto nos fenômenos criados e coloca, por um lado, a substância *única* para si mesma como o senhor do mundo, diante de quem se apresenta a coletividade das criaturas e que, levada à relação com Deus, é posta como o que é em si mesmo impotente e desvanecente. Caso o poder e a sabedoria do uno deva vir à exposição por meio da finitude das coisas naturais e dos destinos humanos, então não encontramos agora mais nenhum desfigurar indiano para a não-forma [*Ungestalt*] do desmedido, mas o sublime de Deus é aproximado da intuição pelo fato de que aquilo que está aí é exposto com todo o seu brilho, o seu esplendor e a sua magnificência apenas como um acidente servil e uma aparência passageira em comparação com a essência e a firmeza de Deus.

|470| A. O PANTEÍSMO DA ARTE

Com a palavra panteísmo se está de imediato exposto atualmente aos mal-entendidos mais grosseiros. Pois de um lado, “tudo” significa em nosso sentido moderno: tudo e cada coisa [*alles und jedes*] em sua singularidade totalmente empírica; esta lata, por exemplo, segundo todas as suas propriedades, desta cor, de tal e tal tamanho, assim formada, assim pesada etc., ou aquela casa, livro, besta, aquela mesa, cadeira, forno, rastro de nuvem etc. Quando alguns teólogos atuais afirmam da filosofia que ela torna tudo Deus, então, tomado no sentido da palavra há pouco mencionado, este fato [*Faktum*], que é imputado à filosofia, e com isso também a acusação, que é levantada contra ela, são totalmente falsos. Uma tal representação do panteísmo só pode surgir em cabeças insensatas e não é encontrada nem em alguma religião, nem mesmo nos iroqueses e esquimós, nem em alguma filosofia. O “tudo” naquilo que foi denominado de panteísmo não é, portanto, este ou aquele indivíduo singular, mas muito mais o tudo [*das Alles*] no sentido do *todo* [*All*], ou seja, no sentido deste um substancial, que certamente é imanente nas singularidades, porém com abstração da singularidade e de sua realidade empírica, de modo que é ressaltado e se tem em vista não o indivíduo singular enquanto tal, mas a alma universal ou, expressado de modo popular, o verdadeiro e o excelente, os quais também têm uma presença neste indivíduo singular.

Isto constitui o significado autêntico do panteísmo, e apenas sob este significado temos de falar dele aqui. Ele pertence sobretudo ao Oriente, que apreende o pensamento de uma unidade absoluta do divino e de todas as coisas enquanto nesta unidade. Como unidade e todo [*All*], o divino apenas pode vir perante a consciência por meio do redesaparecimento das singularidades enumeradas, nas quais é pronunciado como presente. Por um lado, portanto, o divino é representado aqui como imanente nos mais diversos objetos, e mais precisamente, na verdade, como |471| o mais proeminente e mais destacado dentre e nas diversas existências; mas, por outro lado, na medida em que o Um [*Eine*] é isto e aquilo e de novo outro e se lança a tudo ao seu redor, surgem justamente por meio disso as singularidades e particularidades como suprimidas [*aufgehobene*] e desaparecentes; pois cada singular não é este Um, mas o Um é o conjunto destas singularidades, as quais emergem para a intuição na coletividade. Pois, se o Um é, por exemplo, a vida, então é de novo a morte – e com isso justamente não apenas vida –, de modo que, por conseguinte, a vida ou o sol, o mar, não constituem como vida, mar ou sol o divino e Um. Ao mesmo tempo, porém, o acidental não é ainda aqui colocado ex-

pressamente como negativo e servil, como no sublime autêntico, mas ao contrário, a substância, já que ela é em todo particular este Um, torna-se *em si* um particular e accidental; inversamente, contudo, este singular – já que sempre se modifica e a fantasia não limita a substância a uma existência determinada, mas ultrapassa cada determinidade e a deixa para trás, para avançar para uma outra – torna-se com isso, por seu lado, o accidental, sobre o qual esta substância única é elevada e por meio disso é sublime.

Tal modo de intuição também só pode, portanto, ser expresso artisticamente por meio da arte da poesia e não pelas artes plásticas, as quais trazem perante os olhos apenas enquanto dados e persistentes o determinado e o singular, que também devem abdicar de si contra a substância dada em existências semelhantes. Onde o panteísmo é puro não há nenhuma arte plástica para o modo de exposição do mesmo.

1. Poesia indiana

Como primeiro exemplo de tal poesia panteísta podemos novamente evocar a poesia indiana, a qual, por sua vez, também configurou brilhantemente este aspecto, ao lado de seu fantasismo [*Phantastik*].

[472] Como vimos, os indianos tem por suprema divindade a mais abstrata universalidade e unidade, que logo progride para os deuses determinados, para o Trimurti, Indra etc., mas que não retém o determinado, e sim deixa que retrocedam de igual modo os deuses inferiores para os superiores, bem como estes para Braman. Nisso já se mostra que este universal constitui a base única de tudo o que permanece idêntico a si; e quando sem dúvida os indianos mostram em sua poesia a dupla aspiração de exagerar com a existência singular para que ela já surja adequada ao significado universal em sua sensibilidade ou, inversamente, de abandonar frente à *única* abstração, toda determinidade de modo totalmente negativo, então ocorre, por outro lado, também com eles o modo de exposição mais puro do panteísmo há pouco indicado, o qual ressalta a imanência do divino no singular dado para a intuição e que para ela desaparece. Poderíamos, na verdade, querer reencontrar mais neste modo de concepção uma semelhança com aquela unidade imediata do puro pensamento e do sensível que encontramos nos parses; mas nos parses o uno e o excelente, tomados para si, são eles mesmos um natural, a luz; para os indianos, ao contrário, o uno, Braman, é apenas o uno sem forma, que primeiramente transformado na multiplicidade infinita dos fenômenos mundanos conduz ao modo de exposição panteísta.

Assim se diz por exemplo de Krishna (*Bhagavagita*⁶², Lect. VII, Sl. 4 ss.): “Terra, água e vento, ar e fogo, o espírito, entendimento e a eguidade são as oito partes de minha força essencial; mas reconheça você um outro em mim, um ser mais elevado que vivifica o que é terreno e sustenta o mundo: nele todos os seres têm origem; então saiba você que eu sou a origem de todo este universo e também da destruição; além de mim não há um mais elevado, a mim está ligado este todo como estão as pérolas no cordão, eu sou o sabor no líquido, eu estou no brilho do sol e da lua, [473] sou a palavra mística nas sagradas escrituras, a virilidade no varão, o puro odor na terra, o brilho nas chamas, em todos os seres a vida, a contemplação nos penitentes, nos vivos a força da vida, nos sábios a sabedoria, no que brilha o brilho; quais naturezas sejam verdadeiras, sejam aparentes ou tenebrosas, são a partir de mim, não estou eu nelas, mas elas em mim. Por meio da ilusão destas três propriedades todo o mundo se encontra fascinado e me desconhece, eu que sou imutável; mas também a ilusão divina, o Maia, é minha ilusão, difícil de ser transposta; contudo, aqueles que me seguem transpõem a ilusão.” Aqui uma tal unidade substancial é expressa de modo o mais impressionante, tanto no que concerne à imanência do que está presente quanto também no que se refere ao ultrapassamento para além do singular.

De modo semelhante, Krishna diz de si mesmo ser ele em todas as existências diferenciadas sempre o mais excelso (Lect. VII, Sl. 21): “Dentre as estrelas sou o sol radiante, dentre os signos lunares a lua, dentre os livros sagrados o livro dos hinos, dentre os sentidos o interior, Meru⁶³ entre os cumes das montanhas, dentre os animais o leão, dentre as letras sou a vogal A, dentre as estações do ano a primavera florescente,” etc.

Esta enumeração, porém, do mais excelso, bem como a mera troca das formas, nas quais apenas sempre de novo deverá ser trazida para a intuição uma e a mesma coisa, seja qual reinado da fantasia também pareça inicialmente poder se desdobrar nisso, permanecem contudo, devido a essa igualdade do conteúdo, sumamente monótonas e de todo vazias e entediantes.

62. O *Bhagavad-Gita*, ou “canto do senhor bem-aventurado”, é um poema especulativo inserido no *Mahabharata*, onde é exposto ao príncipe Arjuna (o “branco” ou o “brilhante”) o ensinamento especulativo e místico de Vixnu, que assumiu a forma de Krishna. Este é sem dúvida o texto mais importante do hinduísmo. A sigla “sl.” significa na citação “slokas”, unidade métrica indiana, espécie de dístico (N. da T.).

63. Meru, Sumeru ou Sineru: montanha mítica da Índia védica, mais ou menos identificada ao Tibet, centro do universo (N. da T.).

2. Poesia maometana⁶⁴

De modo mais elevado e subjetivamente mais livre, *em segundo lugar*, o panteísmo oriental no *maometanismo* foi desenvolvido particularmente pelos *persas*.

[474] Aqui surge, principalmente por parte do sujeito que poetiza, uma relação peculiar.

a) Quando o poeta, a saber, anseia por ver e efetivamente vê o divino em tudo, então ele em contrapartida também renuncia ao seu próprio si-mesmo [*Selbst*], mas apreende igualmente a imanência do divino em seu interior ampliado e liberado desse modo e com isso cresce para ele aquela serena interioridade [*Innigkeit*], aquela sorte livre, aquela beatitude voluptuosa que é própria ao oriental, o qual durante o desligamento da própria particularidade mergulha no eterno e no absoluto e em tudo reconhece e sente a imagem e a presença do divino. Um tal penetrar-a-si-mesmo [*Sichdurchdringen*] pelo divino e pela vida embebida em bênçãos beira a mística. Sobretudo deverá ser enaltecido nesta relação Dschelad ed-Din Rumi⁶⁵, do qual Rökkert nos forneceu as mais belas provas, em sua admirável violência sobre a expressão, que lhe permite jogar o mais artística e o mais livremente com palavras e rimas, como fazem os persas igualmente. O amor a Deus, com quem o homem identifica o seu si-mesmo [*Selbst*] por meio da entrega a mais ilimitada e a quem, o uno, vê em todos os espaços do mundo, relaciona tudo com ele, reconduz tudo a ele, constitui aqui o ponto central que se expande ao mais distante em todos os lados e regiões.

b) Se, além disso, no sublime autêntico, como logo vai se mostrar, os melhores objetos e as configurações magníficas são usados apenas como um mero adorno de Deus e servem para a anunciação do esplendor e para o enaltecimento do único, na medida em que eles são somente colocados diante dos nossos olhos para celebrá-lo como senhor de todas as criaturas, então, ao contrário, no panteísmo a imanência do divino nos objetos eleva a existência mundana, natural e humana mesma para a glória própria, mais autônoma. A vida própria [*Selbstleben*] do espiritual nos fenômenos naturais e nas relações humanas vivifica [475] e espiritualiza estes neles mesmos e fundamenta por sua vez uma relação peculiar do sentimento subjetivo e da alma do poeta com

64. O termo *Mohammedanisch* corresponde ao uso antigo, ao conhecimento que se possuía na época de Hegel da cultura muçulmana (N. da T.).

65. Jalal Al-Din Rumi (1207-1273), poeta místico persa, fundador do ritual da dança dos Mevlevis (N. da T.).

os objetos que ele canta. Preenchido por esta glória animada [*beseelten*], o ânimo é em si mesmo silencioso, independente, livre, autônomo, amplo e grande; e nesta identidade afirmativa consigo imagina [*imaginiert*] e vive em igual unidade quieta na alma das coisas e se confunde com os objetos da natureza e com seu esplendor, com a amada, com a doação, em geral com tudo que seja digno de louvor e amor, para uma interioridade [*Innigkeit*] a mais espiritual e alegre.

A interioridade [*Innigkeit*] ocidental, romântica, do ânimo mostra certamente um semelhante acostumar-se [*Sich einleben*], mas no todo, particularmente no norte, é mais infeliz, menos livre e nostálgica ou permanece, aliás, mais subjetivamente encerrada em si mesma e se torna, com isso egoísta e sentimental. Tal interioridade [*Innigkeit*] oprimida, turva é expressa particularmente nas canções populares de povos bárbaros. A livre interioridade [*Innigkeit*] feliz, ao contrário, é própria aos orientais, particularmente aos persas maometanos, que entregam aberta e alegremente todo o seu eu si-mesmo [*Selbst*] tanto a Deus quanto também a tudo que é digno de louvor, mas que nesta entrega alcançam justamente a livre substancialidade, a qual também sabem preservar no que se refere ao mundo circundante. Assim vemos no fogo da paixão a beatitude e a paresia mais expansiva do sentimento, através do qual ressoa na riqueza inesgotável das imagens brilhantes e esplendorosas o constante tom da alegria, da beleza e da felicidade. Quando o oriental sofre e é infeliz, ele toma isso como a sentença imutável do destino e permanece nisso seguro em si mesmo, sem opressividade, sentimentalismo ou melancolia aborrecida. Nas poesias de Hafis⁶⁶ encontramos protestos e lamentos suficientes sobre a amada, a doação (a entrega) etc., mas também na dor ele permanece tão despreocupado quanto na felicidade. Assim, por exemplo, ele diz certa vez:

|476 |Aus Dank, weil dich die Gegenwart
Des Freunds erhellt,
Verbrenn der Kerze gleich im Weh
Und sei vergnügt.⁶⁷

66. Chams al-Din Muhammad Hafiz (1320-1389) é o maior poeta persa. Sua obra, tornada acessível no início do século XIX pelas traduções de Hammer-Purgstall, influenciou muito Goethe, em particular o *Divã ocidental-oriental* (N. da T.).

67. "Por gratidão, pois a presença/ Do amigo te ilumina,/ Queime a vela como na dor/ E se dê por satisfeito." (N. da T.).

A vela ensina a rir e a chorar, ri com brilho alegre por meio da chama quando ao mesmo tempo derrete em lágrimas quentes; no seu arder, a vela expande o brilho alegre. Este é também o caráter universal de toda esta poesia.

A fim de apresentar algumas imagens mais específicas, os persas se ocupam freqüentemente de flores e pedras preciosas, sobretudo da rosa e do rouxinol. É muito comum entre eles expor o rouxinol como noivo da rosa. Esta animação da rosa e do amor do rouxinol aparece com freqüência, por exemplo, em Hafis. “Em agradecimento, oh rosa, por você ser a sultanesa da beleza”, diz ele, “conceda a graça de não ser soberba diante do amor do rouxinol.” Ele mesmo fala do rouxinol de seu próprio ânimo. Se, do contrário, nós falamos em nossas poesias de rosas, rouxinóis, vinho, então isto ocorre num sentido inteiramente outro, mais prosaico⁶⁸; a rosa nos serve como enfeite: “coroados de rosas” etc., ou escutam o rouxinol e inspirámo-nos nele; bebemos do vinho e o chamamos de quebra-lamentos. Nos persas a rosa não é uma imagem ou mero enfeite, nenhum símbolo, mas ela mesma aparece ao poeta como animada, como noiva enamorada e ele se aprofunda com o seu espírito na alma da rosa.

O mesmo caráter de um panteísmo brilhante é mostrado também ainda pelas poesias persas mais recentes. O senhor von Hammer⁶⁹, por exemplo, deu notícia de um poema que teria sido enviado pelo Xá ao imperador Francisco no ano de 1819, entre outros presentes. Ele contém em 33.000 dísticos os atos do Xá, o qual deu ao poeta da corte o seu próprio nome particular.

[477] c) Também Goethe, em oposição aos seus poemas obscuros de juventude e ao seu sentimento concentrado foi tomado em idade avançada⁷⁰ por esta serenidade ampla, despreocupada, e ainda como idoso, envolto na brisa do oriente, se voltou cheio de beatitude incomensurável, no ardor poético do sangue, para esta liberdade do sentimento [*Gefühl*], a qual não perde, mesmo na polêmica, a mais bela imperturbabilidade. Os cantos do seu *Divan Ocidental-Oriental* não são nem brincadeiras nem arteirices sociais sem significado, mas produzidos por um tal sentimento livre, entregue. Ele mesmo os chama em um canto para Suleika:

68. Hegel evoca principalmente aqui a abundante produção anacreônica do fim do século XVIII (Gleim, Weisse, Hagedorn etc.), mas pode também estar pensando em poemas mais contemporâneos como os de Heinrich Heine, ou de Platen, bem como de certos românticos (N. da T.).

69. Joseph von Hammer-Purgstall, 1774-1856, orientalista.

70. Em 1814 Goethe estava trabalhando em suas memórias (contava com 65 anos) e descobre as traduções de Hafis publicadas pelo orientalista vienense von Hammer. Disso resulta, assim que ele se reencontra com Mariane Jung, o célebre *Divã ocidental-oriental*, que foi mal recebido por seus amigos contemporâneos, à excessão de Hegel precisamente (N. da T.).

Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreicht mit juwelenem
Goldschmuck,⁷¹

accite-as, pede ele para a amada,

Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen!
Die regentropfen Allahs,
Gereift in bescheidender Muschel.⁷²

Para tais poesias necessitou-se de um sentido expandido para a maior amplitude, em todas as tempestades certo de si mesmo, de uma profundidade e juventude do ânimo e

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die in ihrer Fülle Drang
Ahneten schon Bulbuls Lieben,
Seeleregenden Gesang.⁷³

|478| 3. A mística cristã

A unidade panteísta, pois, ressaltada em relação ao *sujeito*, que *se sente* nesta unidade com Deus e sente Deus como esta presença na consciência sub-

71. "Pérolas poéticas/ Que a sua paixão,/ Ondas impetuosas,/ Lançou na praia/ Deserta da vida./ Com dedos sutis/ Delicadamente escolhidas,/ Enfileiradas por/ Adorno dourado."
72. "Coloque-as no teu pescoço,/ Nos teus seios!! As gotas de chuva de Alá./ Maturadas em modesta concha." Estes dois trechos constituem a parte final de um poema do livro "Suleika Nameh. Buch Suleika", cujo verso inicial soa: "Die schön geschrieben" [*Escritas belamente*]. O "Livro a Suleika" é o 8º de uma série de 12 livros que compõem justamente o *Divan Occidental-Oriental* (N. da T.).
73. "De um mundo de impulsos de vida/ Que pressentiam em sua plenitude/ A ânsia de amor de Bulbul,/ Canto que rega a alma". Estes versos compõem a 3ª estrofe do poema intitulado "À Suleika" [*An Suleika*] do livro "Timur Nameh. Buch des Timur", justamente o 7º livro do *Divan* (N. da T.).

jetiva, resulta em geral na *mística*, tal como ela veio a se constituir neste modo mais subjetivo também no interior do cristianismo. Como exemplo, quero mencionar apenas Angelus Silesius⁷⁴, o qual expressou com a maior audácia e profundidade da intuição e do sentimento, numa força mística maravilhosa da exposição, a existência substancial de Deus nas coisas e a união do, si-mesmo [*Selbst*] com Deus e de Deus com a subjetividade humana. O panteísmo oriental autêntico, ao contrário, ressalta apenas a intuição da substância *única* em todos os fenômenos e a entrega do sujeito, o qual alcança com isso a suprema expansão da consciência, bem como por meio da libertação total do finito a beatitude do nascimento em tudo o que é glorioso e melhor.

B. A ARTE DO SUBLIME

Mas a única substância, que é apreendida como o autêntico significado de todo o universo, é apenas então verdadeiramente posta como *substância* quando ela é em si mesma tomada de volta de sua presença e efetividade na alternância dos fenômenos como pura interioridade e poder substancial e com isso é *autonomizada* frente à finitude. Apenas por meio desta intuição da essência de Deus enquanto do que é pura e simplesmente espiritual e sem imagem [*Bildlosen*], *em oposição* ao mundano e ao natural, o espiritual despreendeu-se completamente da sensibilidade e da naturalidade e é liberado da existência no finito. Inversamente, entretanto, a substância absoluta permanece *relacionada* ao mundo que aparece, a partir do qual ela está refletida em si mesma. Esta relação alcança agora o lado *negativo* indicado acima, de que o |479| âmbito inteiro do mundo, não obstante a plenitude, a força e a magnificência de seus fenômenos, é posto expressamente em relação à substância apenas como o em si mesmo negativo, criado por Deus, submetido ao seu poder e servindo-o. O mundo, por conseguinte, é visto certamente como uma revelação de Deus, e ele mesmo é a *bon-*

74. Angelus Silesius é o pseudônimo de Johannes Scheffler (1624-1677), discípulo de místicos, poeta e médico da corte, convertido mais tarde ao catolicismo, entrando a seguir na ordem franciscana, figura mítica para um grande número de poetas e filósofos posteriores. Sua principal obra poética é *Der Cherubinische Wandersmann oder Geistreiche Sinn- und Schlußreime* [O peregrino querubínico ou rimas ricas de espírito], reeditado em 1675, aumentado por um livro VI menos inspirado, sobressaindo no gênero do epigrama silesiano, praticado por outros poetas barrocos, notadamente Czepko. Comparou-se sua obra aos *Pensées* [Pensamentos] de Pascal. Scheffler escreveu uma outra coletânea intitulada *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* [Prazer sagrado da alma ou canções pastorais da psiquê enamorada em Nosso Senhor Jesus], onde ele coloca a poética pastoral a serviço do poema religioso, sob o fundo da leitura mística do *Cântico dos cânticos* (N. da T.).

dade, o criado, que não tem qualquer direito de ser e de relacionar-se a si mesmo, todavia de liberar-se para si mesmo e dar subsistência a ele; entretanto, o subsistir do finito é destituído de substância e, comparado com Deus, a criatura é o que desaparece e o que é impotente, de modo que na bondade do criador tem de se dar a conhecer ao mesmo tempo a sua *justiça*, a qual leva à aparição [*Erscheinung*] efetiva no negativo em si também a ausência de poder do mesmo e, desse modo, a substância como o que é sozinho poderoso. Esta relação, quando torna válida a arte como a relação fundamental de seu conteúdo, bem como de sua Forma, fornece a Forma de arte do *sublime* autêntico. A beleza do ideal e o sublime devem ser certamente diferenciados. Pois no ideal, o interior ultrapassa a realidade exterior cujo interior ele é, de *tal* modo que ambos os lados aparecem como adequados um ao outro e, por isso, aparecem justamente como interpenetrados um no outro. No sublime, ao contrário, a existência exterior, na qual a substância é conduzida à intuição, é rebaixada diante da substância, na medida em que este rebaixamento e servilidade é a única espécie por meio da qual o Deus *único* para si destituído de forma e expressável por nada de mundano e finito, segundo a sua essência positiva, pode ser tornado intuitivo [*veranschaulicht*]. O sublime pressupõe o significado em uma autonomia, diante da qual o exterior deve aparecer apenas como subordinado, na medida em que o interior não aparece nele, mas o ultrapassa de tal modo que nada mais a não ser esse estar-para-fora e sair-para-fora vêm à exposição. No símbolo, a *forma* era a questão principal. Ela devia ter um significado, sem contudo ser capaz de expressá-lo completamente. A este símbolo e ao seu conteúdo não claro [480] se contrapõe agora o *significado* enquanto tal e a sua compreensão clara, e a obra de arte se torna a efusão da essência pura como efusão do significado de todas as coisas, mas da essência que põe ela mesma a inadequação da forma e do significado, que estava dada *em si* no símbolo, enquanto o *significado* do Deus que se eleva no mundo acima de todo o mundano e, por isso, torna-se sublime na obra de arte que não deve expressar nada mais a não ser este significado em si e para si claro. Se se pode, portanto, chamar em geral já a arte simbólica de a arte *sagrada*, na medida em que ela toma para si o divino como Conteúdo de suas produções, então a arte do sublime deve ser denominada de arte sagrada enquanto tal, a arte exclusivamente sagrada, pois ela dá apenas a Deus a honra.

O conteúdo é aqui no todo, segundo o seu significado fundamental, mais limitado do que no símbolo autêntico, o qual permanece preso no almejar pelo espiritual e tem em suas relações alternantes um desdobramento amplo da transformação do espiritual na imagem da natureza e do natural nas ressonâncias do espírito.

Esta espécie do sublime em sua primeira determinação originária encontramos nomeadamente na intuição judaica e em sua poesia sagrada. Pois a arte plástica não pode surgir aqui, onde é impossível propor uma imagem qualquer suficiente de Deus, mas apenas a poesia da representação, a qual se exterioriza por meio da palavra.

Numa consideração mais precisa deste estágio ressaltam-se os seguintes pontos de vista universais.

1. Deus como o criador e o senhor do mundo

A poesia tem em Deus, enquanto senhor do mundo que lhe serve, o seu conteúdo mais universal, não encarnado no exterior, mas retirado para si desde a existência mundana para a unidade solitária. Aquilo que no simbolismo autêntico ainda estava em unidade [*Eins*], decompõe-se [481] aqui, portanto, nos dois lados do ser-para-si [*Fürsichsein*] abstrato de Deus e da existência concreta do mundo.

a) Deus mesmo, como este ser-para-si [*Fürsichsein*] puro da única substância, é em si mesmo sem forma e, tomado nesta abstração, não pode ser aproximado da intuição. O que a fantasia neste estágio, por conseguinte, pode apreender, não é o conteúdo divino segundo a sua essencialidade pura, já que o mesmo proíbe que seja exposto pela arte em uma forma adequada a ele. O único conteúdo que resta, portanto, é a *relação* de Deus com o mundo por ele criado.

b) Deus é o criador do universo. Esta é a expressão mais pura do sublime mesmo. Pela primeira vez desaparecem agora as representações da *geração* [*Zeugen*] e do mero surgimento natural das coisas a partir de Deus e dão lugar ao pensamento da *criação* [*Schaffen*] a partir do poder e da atividade espirituais. “Deus disse: - Faça-se a luz! E houve luz⁷⁵”, já foi citado por Longino como um exemplo sem dúvida concludente do sublime. O senhor, a substância única, prossegue na verdade até a exteriorização, mas a espécie da produção [*Hervorbringung*] é a exteriorização etérea a mais pura, inclusive incorpórea: a palavra, a exteriorização do pensamento como do poder ideal, com cuja ordem [*Befehl*] da existência também o existente é posto de imediato efetivamente em obediência muda.

75. *Do sublime*, IX, 10 de Longino citando o *Gênesis*, 1: 3. Cf. na tradução brasileira de Jaime Bruna, *A Poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1992, p.80 (N. da T.).

c) No mundo criado, Deus não passa todavia para a sua realidade, mas permanece, ao contrário, retraído em si mesmo, sem que seja fundado com esta contraposição [*Gegenüber*] um firme dualismo. Pois o produzido é a sua obra, que não tem nenhuma autonomia diante dele, mas que em geral apenas está aí como prova *da sua* sabedoria, bondade e justiça. O Único é o Senhor de tudo e não tem nas coisas naturais a sua presença, mas apenas acidentes destituídos de poder que podem apenas aparentar [*scheinen*] neles a essência, mas não deixar aparecê-la [*erscheinen*].⁷⁶ Isto constitui o sublime por parte de Deus.

|482| 2. O mundo finito desdivinizado

Na medida em que o Deus único é, desse modo, por um lado separado dos fenômenos mundanos concretos e fixado para si, por outro lado, entretanto, a exterioridade do existente [*Daseinenden*] é determinada e preterida como o finito, então tanto a existência [*Existenz*] natural quanto a humana obtém agora uma nova posição, a de serem apenas uma exposição do divino pelo fato de que sua finitude surge nelas mesmas.

a) Pela primeira vez, portanto, a natureza e a forma humana estão agora diante de nós *desdivinizadas* e prosaicas. Os gregos contam que, ao cruzarem os heróis na expedição dos argonautas o estreito do Helesponto, os rochedos, que até então tinham se aberto e fechado como tesouras arremesantes, de repente estavam ali enraizados no solo para sempre. De modo semelhante principia aqui com a poesia sagrada do sublime, em oposição à essência infinita, o fixamento do finito na determinidade do entendimento, enquanto na intuição simbólica nada alcança o seu lugar certo, na medida em que o finito de igual modo se converte completamente no divino, enquanto este parte desde si para a existência [*Dasein*] finita. Se nos voltarmos, por exemplo, dos antigos poemas indianos para o Antigo Testamento, então nos encontramos de repente num solo completamente diferente, o qual, quanto mais estranhos e distintos dos nossos também possam ser os estados, acontecimentos, ações e caracteres que ele apresenta, permanece para nós mesmo assim familiar. De um mundo do delírio e da confusão entramos em re-

76. Note-se neste período a oposição entre *scheinen* e *erscheinen*. Nela se concentra em última análise a dificuldade de uma arte que tenha como princípio tão somente o sublime, pois a arte opera no nível do fenômeno e da aparição, termos que na presente tradução correspondem ao termo *Erscheinung* (N. da T.).

lações e temos diante de nós figuras que aparecem inteiramente naturais e cujos caracteres firmes patriarcais são completamente compreensíveis para nós em sua determinidade e verdade.

b) Nesta intuição, que é capaz de apreender o curso natural das coisas e fazer valer as leis da natureza, o *milagre* pela primeira vez alcança também o seu lugar. No indiano tudo é milagre [*Wunder*] e por isso nada [483] mais é motivo de admiração [*Wunderbar*]. Em um solo onde a conexão racional [*verständigen*] é sempre interrompida, onde tudo é arrancado e afastado do seu lugar, não pode surgir nenhum milagre. Pois o milagroso [*Wunderbare*] pressupõe tanto uma conseqüência racional quanto a clara consciência cotidiana, que denomina de milagre apenas uma interrupção causada por um poder mais elevado desta conexão usual. Tais milagres não são contudo uma expressão autenticamente específica do sublime, pois o curso costumeiro dos fenômenos naturais é produzido igualmente, enquanto esta interrupção, pela vontade de Deus e pela obediência da natureza.

c) O sublime autêntico devemos, ao contrário, procurar onde o mundo criado inteiro aparece em geral como finito, limitado, não se conservando e se sustentando a si mesmo e por este motivo pode ser visto apenas como obra acessória enaltecedora para a glória de Deus.

3. O indivíduo humano

Neste reconhecimento da nulidade das coisas e na elevação e louvação de Deus é onde, neste estágio, o *indivíduo humano* procura a sua própria honra, o seu consolo e a sua satisfação.

a) Nesta relação, os Salmos nos fornecem exemplos clássicos do autêntico sublime, apresentados para todos os tempos como um modelo no qual aquilo que o homem tem diante de si, em sua representação religiosa de Deus, é expresso brilhantemente com a mais vigorosa elevação da alma. Nada no mundo deve reivindicar autonomia, pois tudo é e existe apenas por meio do poder de Deus e está aí apenas para servir ao louvor deste poder bem como para a expressão da própria nulidade destituída de substância. Se encontramos, por conseguinte, na fantasia da substancialidade e seu panteísmo uma *ampliação* infinita, então devemos aqui nos admirar com a força da *elevação* do ânimo, a qual [484] deixa tudo cair para anunciar o poder exclusivo de Deus. Particularmente o Salmo 104 é de força grandiosa. “Luz são as Vossas vestes, que Vós usais; Vós que vos estendeis pelo céu como

um tapete”⁷⁷ e assim por diante. Luz, céu, nuvens, as asas do vento, não são aqui nada em si e para si, mas apenas uma roupagem exterior, uma carruagem ou um mensageiro a serviço de Deus. Mais adiante é louvada a sabedoria de Deus, a qual tudo ordenou: os poços que jorram das profundezas, as águas que correm por entre as montanhas, onde os pássaros do céu pousam e cantam entre os ramos; a erva, o vinho que alegra o coração humano, e os cedros do Líbano que o Senhor plantou; o mar, onde fervilham incontáveis peixes e se encontram as baleias, que Deus fez para que brincassem em seu interior. – E tudo o que Deus criou, ele também conserva, mas – “Se vós ocultais a vossa face, então eles se assustam, se tomais deles o seu alento, então eles se desvanecem e voltam a ser pó”⁷⁸. A nulidade do homem é dita mais expressamente pelo Salmo 90, uma oração de Moisés, do homem de Deus, quando, por exemplo, se lê: “Vós os precipitais como uma torrente, eles são um sono, iguais a uma erva que todavia logo murcha ... que à noite é cortada e seca. É isso que provoca a vossa cólera, pelo fato de desaparecermos assim, e o vosso furor, por termos de deixar tão brusca-mente o mundo”⁷⁹.

b) Ao sublime está ligado, portanto, pelo lado do homem, ao mesmo tempo o sentimento [*Gefühl*] da própria finitude e da distância insuperável de Deus.

α) A representação da *imortalidade* não se encontra, por isso, originariamente nesta esfera, pois esta representação contém o pressuposto de que o si-mesmo [*Selbst*] individual, a alma, o espírito humano, são algo existente-em-si-e-para-si. No sublime, apenas o único é visto como não passageiro e frente a ele tudo o que é outro é visto como algo que surge e passa, mas não como livre e infinito em si mesmo.

[484] β) Desse modo, o homem se apreende mais adiante em sua *indignidade* perante Deus, sua elevação ocorre no medo do senhor, no tremor diante de sua ira, e encontramos a dor sobre a nulidade descrita de modo penetrante, comovente, e no lamento, no sofrimento, no choro, encontramos descrito a partir da profundidade do peito o grito da alma para Deus.

77. O título do Salmo 104 é: “Louvor a Deus desde o livro da natureza”. Hegel cita o v. 2 segundo a tradução de Lutero. Cf. *Die Psalmen Davids nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Berlin und Köln, Britische und Ausländische Bibelgesellschaft, 1895, p.79 (N. da T.).

78. Outra citação do Salmo 104, v. 29, segundo a tradução de Lutero, cf. *ibid.* p. 80 (N. da T.).

79. Salmo 90, “Sobre a debilidade da vida humana”. Hegel cita os v. 5-7, excluindo algumas palavras do v. 6, de modo que na tradução de Lutero lemos na íntegra: “*Du lässest sie dahin fahren wie einen Strom, und sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras, das doch bald welk wird, / Das da frühe blühet, und bald welk wird, und des Abends abgehauen wird, und verdorret. / Das macht dein Zorn, daß wir so vergehen, und dein Grimm daß wir so plötzlich dahin müssen.*”, *ibid.* p.70 (N. da T.).

y) Ao contrário, se o indivíduo se mantém firme em sua finitude frente a Deus, então esta finitude querida e intencionada se torna o *mal*, o qual pertence apenas ao natural e ao humano enquanto o que é ruim e pecado, mas não pode encontrar, enquanto a dor e o negativo em geral, na substância única, destituída de diferença em si mesma, tampouco qualquer lugar.

c) Em terceiro lugar, contudo, o homem ganha no interior desta nulidade ainda assim uma posição mais livre e mais autônoma. Pois, por um lado, junto ao repouso e à firmeza substanciais de Deus, no que diz respeito à sua vontade e aos mandamentos do mesmo, surge a *lei* para o homem, por outro lado, se encontra na elevação ao mesmo tempo a *diferenciação* completa, clara, entre o humano e o divino, entre o finito e o absoluto; e, com isso, o juízo sobre o bem e o mal e a decisão entre um ou outro são transferidos para o sujeito mesmo. A relação com o absoluto e a adequação ou inadequação do homem com o mesmo têm, por isso, também um lado que cabe ao indivíduo e seu comportamento e fazer próprios. Ao mesmo tempo ele encontra, por meio disso, em seu agir correto e no cumprimento da lei, uma relação *afirmativa* com Deus e tem em geral de pôr em conexão o estado exterior positivo ou negativo de sua existência – bem-estar, gozo, satisfação ou dor, infelicidade, opressão – com a sua obediência interior ou sua rebeldia contra a lei e aceitá-la como boa ação e recompensa, como prova e punição.

O SIMBOLISMO CONSCIENTE DA
FORMA [*FORM*] DE ARTE COMPARATIVA

O que se colocou em evidência por meio do sublime, à diferença do autêntico simbolizar desprovido de consciência, consiste, por um lado, em *separar* o significado sabido para si, segundo sua interioridade, do fenômeno concreto dele dissociado, por outro lado, na *não correspondência* direta ou indireta ressaltada de ambos, na qual o significado, enquanto o universal, sobrepuja a efetividade singular e a sua particularidade. Na fantasia do panteísmo, entretanto, como no sublime, o conteúdo autêntico, a substância única universal de todas as coisas, podia vir para si à intuição sem relação com a existência criada – mesmo que também não adequada à sua essência. Esta relação, contudo, pertencia à própria substância, a qual fornecia na negatividade de seus acidentes a prova de sua sabedoria, bondade, poder e justiça. Portanto, ao menos também aqui a relação de significado e forma é em geral ainda de espécie *essencial e necessária*, e ambos os lados ligados não se tornaram ainda exteriores um em relação ao outro no sentido próprio da palavra. Mas esta exterioridade, já que está dada *em si* no simbólico, tem de ser também posta e distingue-se nas Formas que temos de contemplar no último capítulo da arte simbólica. Podemos denominá-las de simbolismo *consciente* e, com maior precisão, de Forma de arte *comparativa*.

Por simbolismo consciente deve se entender que o significado não é apenas sabido para si, mas que é *expressamente* posto diferenciado pelo modo exterior em que é exposto. O significado, assim expresso para si, não aparece então – como no sublime – essencialmente na forma e enquanto o significado dela, a qual é dada a ele em tal modo. A inter-relação de ambos, |487|

entretanto, não permanece mais, como no estágio anterior, um relacionar pura e simplesmente fundamentado no próprio significado, mas torna-se uma junção em maior ou menor grau casual, a qual pertence em geral à *subjetividade* do poeta, ao aprofundamento do seu espírito em uma existência exterior, ao seu chiste, à sua inventividade, nos quais ele pode ora partir mais de um fenômeno sensível e imaginar para este um significado espiritual aparentado, ora tomar o seu ponto de partida mais da representação interior efetiva ou apenas relativa, a fim de torná-la imagem [*verbildlichen*] ou apenas relacionar uma imagem com outra que compreenda em si mesma determinações iguais.

Esta espécie de junção diferencia-se, portanto, imediatamente do simbólico ainda ingênuo e *destituído de consciência*, porque agora o sujeito conhece tanto a essência interior de seus significados tomados como conteúdo quanto também a natureza dos fenômenos exteriores, as quais ele usa de modo comparativo para uma intuitibilidade mais precisa e coloca ambas uma frente à outra nesta intenção *consciente* por causa da semelhança encontrada. Mas a diferença entre o estágio atual e o *sublime* consiste em que, por um lado, a separação e o surgir um ao lado do outro do significado e da sua forma concreta na obra de arte mesma certamente são ressaltados expressamente em menor ou maior grau, por outro lado, no entanto, a relação sublime se retira completamente. Pois o absoluto não é mais tomado como conteúdo, e sim algum significado determinado e limitado, e no interior da separação intencional do mesmo de sua figuração [*Verbildlichung*] produz-se uma relação que por meio de uma comparação consciente faz o mesmo que o simbolismo inconsciente pretendia ao seu modo.

Como *conteúdo*, porém, o absoluto, o único Senhor, não pode mais ser apreendido enquanto significado, pois já está posta imediatamente a *finitude* por meio da separação da existência concreta e do conceito concreto e por meio do ser-colocado-*lado-a-lado*, mesmo que apenas comparativo, de ambos para a consciência artística, na medida em que ela apreende esta Forma [488] como última e própria. Na poesia sagrada, ao contrário, Deus é o único significativo em todas as coisas que se mostram frente a Ele como passageiras e nulas. Mas se o significado deve poder encontrar sua imagem e símile semelhantes naquilo que é em si mesmo *limitado* e finito, então ele mesmo deve ser tanto mais de espécie *limitada* quanto no estágio com o qual nos ocupamos agora, justamente a imagem – manifestamente exterior ao seu conteúdo e escolhida apenas arbitrariamente pelo poeta – devido às semelhanças que tem com o conteúdo, é vista como relativamente *adequada*. Do sublime resta, portanto, na

Forma de arte comparativa apenas o traço de que cada imagem, ao invés de apresentar a questão e o significado mesmo segundo a sua efetividade adequada, deve fornecer *apenas* uma imagem e símile da mesma.

Desse modo, esta espécie do simbolizar enquanto tipo fundamental de obras de arte inteiras permanece um gênero subordinado. Pois a forma consiste apenas na descrição de uma existência imediata sensível ou de uma ocorrência, das quais o significado deve ser expressamente diferenciado. Em obras de arte, porém, que são formadas a partir de *uma* matéria e são um todo indissociado na sua configuração, tal comparação pode apenas se fazer valer secundariamente enquanto adorno e acréscimo, como é por exemplo o caso nos produtos autênticos da arte clássica e romântica.

Se, por conseguinte, vemos este estágio inteiro como união de ambos os estágios anteriores, na medida em que ele compreende em si mesmo tanto a *separação* do significado e da realidade exterior, que estava na base do sublime, quanto a *indicação* de uma aparição [*Erscheinung*] concreta para um significado aparentado universal, como vimos surgir no símbolo autêntico, então esta união não é todavia uma Forma de arte mais elevada, mas muito mais uma apreensão, certamente clara, mas superficializada, a qual, limitada no seu conteúdo e em maior ou menor grau prosaica em sua Forma, flui igualmente da profundidade efervescente misteriosa do símbolo autêntico [489] como do topo do sublime para dentro da consciência comum.

No que diz respeito à *divisão* mais determinada desta esfera, tem certamente lugar nesta diferenciação comparativa, a qual pressupõe para si o significado e diante dele relaciona com ele uma forma sensível ou imagética, quase inteiramente a relação de que o significado é tomado como a questão principal e a configuração é tomada como mera vestimenta e exterioridade; ao mesmo tempo, no entanto, surge a diferença ulterior de que ambos os lados, ora um ora outro, são *primeiramente* apresentados, e assim parte-se deles. Neste modo ou se apresenta a configuração enquanto acontecimento ou fenômeno exterior para si, imediato, natural, a partir do qual é mostrado então um significado universal, ou o significado é introduzido de um outro modo, e apenas então é escolhido em algum lugar exterior uma configuração para ele.

No que concerne a isso, podemos distinguir dois estágios principais.

A. No *primeiro* estágio, o *fenômeno concreto*, seja tomado da natureza ou de acontecimentos, ocorrências e ações humanas, constitui por um lado o *ponto de partida*; por outro lado, constitui o que é importante e essencial para a exposição. Ele é certamente elaborado apenas por causa do significado mais

universal que contém e indica e é apenas desdobrado na medida requerida pela finalidade de intuir este significado em um estado ou ocorrência singular com ele aparentados; mas a comparação do significado universal e do caso singular enquanto atividade subjetiva ainda não é *expressamente* exteriorizada, e a exposição inteira não quer ser um mero adereço numa obra autônoma também sem este adorno, mas surge ainda com a pretensão de fornecer para si já um todo. As espécies que aqui se situam são a fábula, a parábola, o apólogo, o provérbio e as metamorfoses¹.

[490] B. No *segundo* estágio, ao contrário, o *significado* é o que primeiro está diante da consciência, e a figuração concreta do mesmo é apenas o que está ao seu lado e desempenha um papel secundário, que não possui para si nenhuma autonomia, mas que aparece completamente subordinado enquanto significado, de modo que a arbitrariedade subjetiva da comparação, que escolhe justamente esta imagem e nenhuma outra, se manifesta com maior precisão. Este modo de exposição não pode conduzir, na maior parte das vezes, a obras de arte autônomas e deve satisfazer-se, portanto, com a incorporação de suas Formas como meras coisas secundárias de outras configurações da arte. Como espécies fundamentais podem ser enumerados aqui o enigma, a alegoria, a metáfora, a imagem e o símile.

C. Finalmente, no *terceiro* estágio podemos mencionar, de modo suplementar, o poema didático e a poesia descritiva, já que nestas espécies de poesia [*Dichtungsarten*], por um lado, o mero apresentar-se da natureza universal dos objetos, como a consciência apreende os mesmos em sua clareza do entendimento e, por outro lado, a descrição de sua aparição concreta são autonomizados para si e com isso é elaborada a separação daquilo que primeiramente em sua união e configuração-em-um [*Ineinsbildung*] autêntica permite a realização de verdadeiras obras de arte.

A dissociação, pois, de ambos os momentos da obra de arte traz consigo mesma que as diversas Formas, as quais encontram neste círculo inteiro a sua posição, pertencem quase que apenas à arte do discurso, na medida em que apenas a poesia [*Poesie*] pode exprimir tal emancipação do significado e da forma, ao passo que a tarefa das artes figurativas é manifestar na forma exterior enquanto tal o interior desta.

1. O termo alemão *Verwandlung* significa literalmente "transformação" e aqui foi traduzido por "metamorfose", pois indica uma espécie poética (N. da T.).

A. COMPARAÇÕES QUE TÊM INÍCIO NO EXTERIOR

Com as diversas espécies de poesia, que devem ser atribuídas a este primeiro estágio da Forma de arte comparativa, [491] encontramos todas as vezes em embaraço e temos de nos esforçar bastante quando empreendemos classificá-las em gêneros principais determinados. Trata-se de espécies híbridas subordinadas, as quais não manifestam nenhum lado puro e simplesmente necessário da arte. Em geral, ocorre no estético [*Ästhetischen*] o mesmo que ocorre com certas categorias de animais ou eventos naturais das ciências naturais. Nos dois âmbitos, a dificuldade está em o conceito da natureza e da arte mesmo ser o que se classifica e o que coloca as suas diferenças. Enquanto as diferenças do conceito, estas são então também as diferenças verdadeiramente de tipo conceitual e, portanto, a serem compreendidas [*zu begreifenden*], nas quais não querem se encaixar tais estágios de transição, pois eles são justamente apenas Formas deficientes, que saem do único estágio principal, sem no entanto poder alcançar o estágio seguinte. Isso não é culpa do conceito, e se quiséssemos fazer de tais *espécies secundárias* o fundamento da divisão e da classificação, ao invés dos momentos *do conceito* da coisa mesma, então seria justamente o inadequado ao conceito visto como o modo de desdobramento adequado do mesmo. A verdadeira divisão, porém, deve resultar apenas do verdadeiro conceito, e as configurações híbridas podem encontrar o seu lugar apenas onde as Formas autênticas, firmadas para si, começam, se dissolvem e passam para outras. Este é aqui o caso no que concerne à Forma de arte simbólica, de acordo com o nosso percurso.

À *pré-arte* [*Vorkunst*] do simbólico, porém, pertencem as espécies indicadas, pois elas são em geral imperfeitas e, desse modo, um *mero* procurar pela verdadeira arte que, embora tenha em si mesmo os ingredientes para o autêntico modo do configurar, apreende todavia os mesmos apenas em sua finitude, separação e mera relação, e permanece por isso subordinado. Quando falamos aqui de fábula, apólogo, parábola etc., não temos de discorrer sobre estas espécies, na medida em que elas pertencem à *poesia* [*Poesie*] enquanto arte peculiar, diferente tanto das artes figurativas quanto da música, mas apenas em vista de uma relação [492] que elas têm com as Formas *universais* da arte e na medida em que o seu caráter específico se deixa explicar apenas a partir desta relação, e não a partir do conceito dos gêneros autênticos da *arte da poesia* [*Dichtkunst*], enquanto os gêneros épico, lírico e dramático.

A articulação mais precisa destas espécies queremos fazer de tal modo que trataremos primeiro da *fábula* e depois da *parábola*, do *apólogo* e do *provérbio*, encerrando com a consideração das *metamorfozes*.

1. A fábula

Na medida em que até agora discorremos sempre apenas sobre o aspecto formal [*Formellen*] da relação de um significado expresso com sua forma, temos agora de indicar também o conteúdo que se mostra apropriado para este modo de configuração.

Por parte do *sublime*, já vimos que no presente estágio não se trata mais de tornar intuitivo o absoluto e o uno por meio da nulidade e insignificância das coisas criadas em seu poder indiviso, mas que nos encontramos no estágio da finitude da consciência e, desse modo, também no estágio da finitude do conteúdo. Se nos voltamos, inversamente, para o símbolo autêntico, do qual a Forma de arte comparativa deveria assimilar em si mesma de igual maneira um lado, então o *interior* – que se contrapõe à forma até agora sempre ainda imediata, ao natural, como já vimos no simbolizar egípcio – é o espiritual. Na medida em que então aquele natural é deixado e representado como *autônomo*, então o espiritual é também algo *finito determinado*: o *homem* e seus fins finitos; e o natural obtém uma relação [*Bezüglichkeit*] – todavia teórica – para com estes fins, uma indicação e uma manifestação deles para o melhor do homem e seu benefício. Os fenômenos da natureza, trovoadas, vôo de pássaros, a constituição das entranhas etc. são tomados agora, por isso, em um sentido [493] completamente diferente daquele nas intuições dos parses, dos índios ou dos egípcios, para os quais o divino ainda está unido com o natural de *tal* modo que o homem na natureza vagueia em um mundo repleto de deuses e o seu próprio fazer consiste em produzir a mesma identidade em sua ação; donde que este fazer, na medida em que é adequado ao ser natural do divino, aparece ele mesmo como um revelar-se e produzir-se do divino no homem. Mas quando o homem retornou a si mesmo [*in sich*] e se fecha em si mesmo presentindo a sua liberdade, então ele torna a si mesmo finalidade em sua individualidade; ele faz, age, trabalha segundo a sua *própria vontade*, ele tem uma vida própria egoísta e sente [*fühlt*] a essencialidade das finalidades em si mesmo, e com o qual o natural obtém uma relação exterior. Por isso, a natureza se isola em torno dele e serve a ele, de modo que ele, em vista do divino, não conquista nela mais a intuição do absoluto, mas a considera apenas como

um meio pelo qual os deuses se dão a conhecer para o melhor da sua finalidade, na medida em que eles revelam sua vontade ao espírito humano por meio do *medium* da natureza e deixam esta vontade ser explicada pelos próprios homens. Aqui está, portanto, pressuposta uma identidade do absoluto e do natural, na qual os fins *humanos* constituem a questão principal. Porém, esta espécie do simbólico ainda não pertence à arte, mas permanece religiosa. Pois o *vates* empreende aquela interpretação de acontecimentos naturais apenas principalmente para fins práticos, seja no interesse de indivíduos singulares em relação a planos particulares, seja do povo inteiro em respeito aos atos comuns. A poesia, ao contrário, também tem de reconhecer e exprimir as situações e as relações práticas em uma Forma teórica mais universal.

Mas o que aqui deve ser levado em conta é um fenômeno natural, uma ocorrência, que contém uma relação particular, um decurso, que enquanto símbolo pode ser tomado por um significado universal oriundo do círculo do fazer [494] humano, por um ensinamento ético, por um enunciado de prudência, enfim, por um significado que tem como seu conteúdo uma reflexão sobre a espécie e o modo de como se dão ou deveriam se dar as coisas [*Dingen*] humanas, ou seja, as coisas [*Sachen*] da vontade. Aqui não é mais a vontade divina que se manifesta ao homem segundo a sua interioridade por meio de acontecimentos naturais e sua interpretação religiosa, mas um decurso completamente costumeiro de ocorrências naturais, a partir de cuja exposição isolada se deixa abstrair de modo humano compreensível uma sentença ética, uma advertência, o ensinamento de uma regra prudente, e cujo decurso é exibido em vista desta reflexão e oferecido à intuição.

Esta é a posição que podemos dar aqui à fábula de Esopo.

a) A *fábula de Esopo*, a saber, em sua forma originária, é tal apreender de uma relação ou acontecimento natural entre coisas naturais singulares em geral, na maioria das vezes entre animais, cujos impulsos derivam das mesmas necessidades da vida que movem os homens enquanto seres vivos. Esta relação ou acontecimento, apreendidos em suas determinações mais gerais, são, desse modo, de tal espécie que também podem ocorrer no círculo da vida humana e obtêm apenas por meio desta relação uma significabilidade para os homens.

Em decorrência desta determinação, a autêntica fábula de Esopo é a exposição de algum estado da natureza animada ou inanimada ou de uma ocorrência do mundo animal, que não foi de algum modo pensada arbitrariamente, mas acolhida segundo seu ser dado [*Vorhandensein*] efetivo, segundo observação fiel, e então recontada *de modo* que deixe retirar daí, em relação à existência humana e mais precisamente em relação ao lado prático dela, à

inteligência e à eticidade do agir, um ensinamento universal. A *primeira* exigência deve, portanto, ser procurada no fato de que o caso determinado, que deve conduzir a assim denominada moral [*Moral*], não seja apenas *inventado* [*erdichtet*] e, [495] principalmente, que ele não seja poetizado [*erdichtet*] *contra* a espécie e o modo como efetivamente existem tais fenômenos na natureza. De modo mais preciso, a seguir, a narrativa não deve, *em segundo lugar*, relatar o caso já em sua universalidade, e sim, como por sua vez ele é o tipo para todo o ocorrer, segundo sua singularidade concreta e enquanto um acontecimento efetivo.

Esta Forma originária da fábula finalmente fornece a ela, *em terceiro lugar*, a ingenuidade mais freqüente, pois a finalidade do ensinamento e o ressaltar de significados úteis universais aparece então apenas como o que se acrescenta tardiamente, mas não aparece como o que era intencionado desde o início. Por isso, as fábulas mais atraentes entre as que se considera de Esopo são aquelas que correspondem à determinação indicada e narram ações, se se quiser usar este nome, ou relações e acontecimentos que em parte têm o instinto dos animais como o seu fundamento, em parte expressam de outro modo uma relação natural, em parte ocorrem em geral em vista de si, sem serem apenas unidos pela representação arbitrária. Nisso portanto é facilmente visível que a "*fabula docet*"² acrescentada na sua forma atual às fábulas de Esopo ou torna a exposição apagada ou freqüente, tal como o punho que se ajusta ao olho, de modo que poderia ser deduzido muito mais o ensinamento oposto ou outros.

Alguns exemplos podem ser apresentados aqui para iluminar este autêntico conceito da fábula de Esopo.

Carvalho e junco, por exemplo, estão sendo açoitados pela ventania; o cambaleante junco é apenas vergado, o rígido carvalho se rompe. Este é um caso que ocorre efetivamente com freqüência numa forte tempestade; tomado moralmente, é um homem inflexível em posição elevada frente a um em posição inferior que sabe se comportar nas relações subordinadas por meio de docilidade enquanto aquele sucumbe devido à teimosia e obstinação. – Do mesmo modo se dá na fábula das andorinhas conservada por Fedro. [496] As andorinhas vêem, tal como os outros pássaros, como um lavrador lança as sementes de linho, do qual se confeccionam os fios para a captura dos pássaros. As cuidadosas andorinhas voam para longe dali; os outros pássaros não acreditam nisso: permanecem despreocupadamente em casa e são capturados. Tam-

2 Cf. nota 21 de *Cursos de Estética I*, p. 69 (N. da T.).

bém aqui está na base um fenômeno natural efetivo. É sabido que as andorinhas migram no outono para regiões ao sul e, portanto, não se encontram ali no período da captura dos pássaros. O mesmo pode ser dito também sobre a fábula do morcego, que é desprezado de dia e de noite, pois não pertence nem ao dia nem à noite. – A tais casos prosaicos efetivos é dada uma interpretação mais geral do humano, como ainda agora pessoas piedosas sabem extrair de tudo o que acontece uma aplicação útil e edificante. Junto a isso não é no entanto necessário que o próprio fenômeno natural a cada vez salte imediatamente à vista. Na fábula da raposa e do corvo, por exemplo, o fato efetivo não pode ser reconhecido no primeiro instante, embora ele não esteja inteiramente ausente; pois é próprio dos corvos e das gralhas começarem a gralhar quando vêm à sua frente objetos estranhos, homens, animais em movimento. Relações naturais semelhantes se encontram na base da fábula do espinheiro que arranca a lã daqueles que passam ou que fere a raposa que nela procura refúgio, da fábula do camponês que aquece uma cobra no seu seio, etc. Outras apresentam [*darstellen*] ocorrências que de resto podem acontecer entre os animais: na primeira fábula de Esopo, por exemplo, a águia devora as crias da raposa e leva na carne roubada um carvão que atea fogo ao seu ninho. Finalmente, outras fábulas contêm traços míticos antigos, como a fábula do escaravelho, da águia e de Júpiter, onde ocorre a circunstância da história natural – deixo de lado se ela é ou não efetivamente correta – de que águias e escaravelhos botam os seus ovos em períodos diferentes, mas ao mesmo tempo se torna visível uma importância tradicional manifesta do escaravelho³, [497] a qual aparece aqui todavia já levada para o cômico, como será ainda mais ressaltada em Aristófanis. Mas, quantas dessas fábulas foram escritas pelo próprio Esopo, a completa constatação disso já pode aliás ser dispensada aqui pelo fato de que pode ser indicado apenas de poucas fábulas, como a do escaravelho e da águia, que elas são de Esopo ou de que pertencem em geral à Antigüidade para que possam ser vistas como sendo de Esopo.

De Esopo mesmo diz-se que ele foi um escravo aleijado, corcunda; sua estada é creditada a Frígia⁴, ao país que realizou a transição do imediatamente simbólico e da vinculação ao natural para o país onde o homem começa a apreender o espiritual e a si mesmo. Nesta relação, ele de fato não vê o natu-

3. *Skarabäus* em alemão. Hegel refere-se ao mito do “escaravelho” (provavelmente proveniente de *Κάραβος*), inseto que assumiu uma importância mítica em vários povos da Antigüidade (N. da T.).

4. Frígia: a atual Turquia. A pátria de Esopo, poeta escravo grego lendário do século VI a. C., assassinado, segundo Heródoto, em Delfos, foi objeto de inúmeras conjecturas (N. da T.).

ral e o animal em geral, tal como os indianos e os egípcios, como algo para si elevado e divino, mas os considera com olhos prosaicos como algo cujas relações apenas servem para tornar representável o fazer e o agir humano; mesmo assim as suas idéias são apenas chistosas, sem a energia do espírito ou a profundidade da intelecção e da intuição substancial, sem poesia e sem filosofia. Os seus pontos de vista e ensinamentos mostram-se como ricos em sentido e inteligentes, mas permanecem igualmente uma ponderação junto ao que é pequeno, a qual, ao invés de gerar formas livres a partir de um espírito livre, limita-se a retirar qualquer lado aplicável apenas de matérias dadas, já encontradas, dos instintos e dos impulsos determinados dos animais, de pequenas ocorrências diárias, pois ele não pode dizer o seu ensinamento abertamente, mas apenas o esconde, pode dá-lo a entender por assim dizer num enigma, o que ao mesmo tempo sempre está resolvido. No escravo tem início a prosa e assim também todo este gênero é prosaico.

Apesar disso, estas invenções poéticas [*Erfindungen*] antigas atravessaram quase todos os povos e épocas, e em cada nação, que conheça em geral fábulas em sua literatura, por mais que se possa vangloriar de possuir diversos poetas de fábulas, os seus poemas [498] são na maioria das vezes apenas reproduções daquelas ocorrências subjetivas primeiras que foram apenas traduzidas conforme o gosto atual da época; e o que tais poetas acrescentaram em invenções ao cajado herdado ficou muito aquém daqueles originais.

b) Entre as fábulas de Esopo encontra-se, no entanto, também uma quantidade de fábulas que são na invenção e na execução de grande mediocridade, inventadas sobretudo apenas para o fim da doutrina, de modo que os animais ou mesmo os deuses participam apenas como *revestimento*. Mas elas estão longe de violentar a natureza animal, como é o caso nos modernos: tal como nas fábulas de Pfeffel⁵: sobre um hamster que juntou na primavera uma provisão, cuidado não tomado por outro hamster e que por isso foi obrigado a esmolar e a passar fome; ou sobre a raposa, o cão de caça e o lince, dos quais é narrado que eles compareceram diante de Júpiter com os seus talentos unilaterais da astúcia, do faro fino e da vista aguda, a fim de obter uma divisão igual de seus dons naturais; mas depois de serem atendidos, lê-se: “A raposa perdeu a astúcia, o cão não prestou mais para a caça, o lince padeceu de catarata”. Que o hamster não armazene frutos, que os outros três animais alcancem no acaso ou na natureza a uniformidade da-

5. Gottlieb Konrad Pfeffel (1736-1809), fabulista alsaciano, cego, fundador da dramaturgia para crianças, nomeado presidente do Consistório protestante de Colmar em 1803 por Napoleão Bonaparte (N. da T.).

queelas propriedades, é de todo contrário à natureza e, desse modo, débil. Melhor que tais fábulas é, por isso, a da formiga e da cigarra, e ainda melhor que essas a do cervo com os magníficos chifres e o caminhar leve⁶.

No sentido de tais fábulas, pois, tornou-se usual também representar, na fábula em geral, a doutrina *de maneira* que o acontecimento [*Ereignis*] narrado é ele mesmo *mero* revestimento e, por isso, um acontecimento [*Begebenheit*] *inventado* inteiramente para o fim da doutrina. Tais revestimentos, entretanto, particularmente quando a ocorrência descrita não podia ter ocorrido entre determinados animais segundo o seu caráter natural, [499] são invenções extremamente débeis, inferiores a invenções que nada significam. Pois o significativo numa fábula consiste apenas em conceder ao que está aí e ao que é configurado também um sentido ainda mais geral do que aquele que ele possui de imediato. – Mais adiante, no pressuposto de que a essência da fábula deve ser procurada apenas no fato de que, ao invés de homens, agem e falam animais, fez-se a pergunta do que constitui o atrativo desta troca. Não se pode, no entanto, encontrar muito de atrativo em tal revestimento de um homem como animal, se deve ser ainda algo mais ou diferente do que uma comédia canina ou de macacos, onde, ao contrário, o contraste da natureza animal com o seu escândalo e fazer humano permanece o único interesse além da contemplação da habilidade no adestramento. Breitinger⁷, por conseguinte, apresenta o *prodigioso* como o autêntico estímulo. Nas fábulas originárias, no entanto, o surgimento de animais falando *não* é colocado como algo incomum e prodigioso; por isso Lessing⁸ também considera que a introdução de animais assegura uma grande vantagem para a *compreensibilidade e a abreviação* da exposição [*Exposition*], por meio da familiaridade com as características dos animais, com a astúcia da raposa, com a coragem do leão, com a voracidade e a selvageria do lobo, de modo que no lugar das abstrações: astúcia, coragem, surge uma imagem determinada diante da representação. Esta vantagem, no entanto, não

6. Alusão à fábula de Esopo "O cervo na fonte e o leão" (N. da T.).

7. Johann Jakob Breitinger (1701-1776) escritor suíço, autor de uma *Kritische Dichtkunst* [Poética crítica] (1740), cujo capítulo principal, consagrado ao "maravilhoso e ao verossímilante", habilita a *fantasia* como inspiração poética maior. Breitinger, como seu contemporâneo e compatriota Bodmer, criticava a posição do racionalismo de Johann Christoph Gottsched (1700-1766), que defendia para as cenas alemãs a imitação dos clássicos franceses Molière, Corneille, Racine, identificados ao respeito rigoroso das regras aristotélicas (N. da T.).

8. G. E. Lessing é a referência básica da interpretação hegeliana do gênero fábula. Mesmo as fábulas de Esopo são lidas por Hegel segundo a interpretação que Lessing delas fornece, a despeito da crítica de Hegel a este tipo de poesia. Cf. a obra de Lessing sobre as fábulas intitulada *Fabeln. Drei Bücher*, do ano de 1759, que contém um apêndice tratando de modo crítico da natureza e da essência da fábula (N. da T.).

muda nada de essencial na relação trivial do mero revestimento, e no todo é até uma desvantagem nos apresentar animais ao invés de homens, pois a forma animal sempre permanece uma máscara que tanto *esconde* quanto explica o significado em relação à sua *compreensibilidade*. – A maior fábula desta espécie seria então a velha história de Reineke⁹, a raposa, que no entanto não é uma autêntica fábula enquanto tal.

c) Como *terceiro* estágio podemos, a saber, ainda acrescentar aqui [500] o seguinte modo de tratamento da fábula, com o qual todavia já começamos a ultrapassar o círculo da fábula. O significativo de uma fábula está, em geral, em se encontrar casos entre os fenômenos naturais múltiplos, os quais estão em condição de servir de prova para reflexões gerais sobre o agir e o comportamento humanos, embora o animalesco e o natural não sejam deslocados da espécie e do modo autênticos de sua existência. De resto, a reunião e o relacionar da pretensa moral e do caso singular são apenas questão da arbitrariedade e do chiste subjetivo e é, por isso, *em si* apenas a questão do gracejo. Este aspecto é que surge para si neste terceiro estágio. A Forma da fábula é tomada como gracejo. Goethe fez neste sentido vários poemas graciosos e significativos. Em um deles, chamado de “O Ladrador”¹⁰, lê-se por exemplo:

Wir reiten in die Kreuz und Quer
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und bellt aus allen Kräften.

So will der Spitz aus unserm Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.”¹¹

A isso pertence, pois, que as formas naturais utilizadas são apresentadas segundo o seu caráter peculiar, como na fábula de Esopo, e desenvolvem para nós no seu fazer estados humanos, paixões, traços característicos, que possuem o mais próximo parentesco com o animalesco. Desta espécie é o mencionado Reineke, que é algo mais fantástico [*Märchenhaftes*] do que uma autêntica fá-

9. A obra *Reineke Fuchs* já foi citada por Hegel na Primeira Parte de seus *Cursos de Estética*, mais precisamente na p.196 desta tradução, para a qual foi feita uma nota (N. da T.).

10. *Kläffer*: trata-se do último da série “*Sprüche*” (N. da T.).

11. “Cavalgamos a torto e à direita/ Atrás de alegrias e negócios;/ Mas sempre ralha em surdina/ E ladra com todas as forças./ Assim o cão de nosso curral/ Sempre quer nos acompanhar,/ E o sonoro eco de seu latido/ Prova apenas que cavalgamos” (N. da T.).

bula. O conteúdo é fornecido por uma época de desordem e desregramento, de ruindade, de fraqueza, de vilania, de violência e de animosidade, de descrença no religioso, do domínio e da justiça apenas aparente no mundano, de modo que astúcia, inteligência e egoísmo saem vitoriosos [501] em todos os lugares. São os estados da Idade Média, como eles se configuraram particularmente na Alemanha. Os poderosos vassallos mostram certamente respeito perante o rei, mas no fundo cada um faz o que quer, rouba, assassina, oprime os fracos, engana o rei, sabe ganhar os favores da rainha, de modo que o todo se conserva apenas precariamente. Este é o conteúdo humano, o qual não consiste aqui de algum modo numa sentença abstrata, mas numa totalidade de estados e caracteres e, por causa de sua ruindade, se mostra completamente adequado para uma natureza animal, em cuja Forma se desdobra. Por isso ele não apresenta nada que incomoda quando o encontramos inteiramente aberto introduzido no animalesco, enquanto o revestimento também não aparece de algum modo como um mero caso singular aparentado, mas é removido desta singularidade e obtém uma certa universalidade, por meio da qual se torna intuível para nós: em geral, assim vão as coisas no mundo. O jocoso encontra-se, pois, neste revestimento mesmo, cujo gracejo e divertimento está misturado com a seriedade amarga da coisa, na medida em que ele traz à intuição a vulgaridade humana de modo o mais preciso no animalesco e também realça no mero animalesco uma quantidade de traços os mais divertidos e histórias as mais peculiares, de modo que não temos perante nós, a despeito de toda a secura, nenhum gracejo ruim e meramente desejado, mas um gracejo efetivo seriamente intentado.

2. *Parábola, provérbio, apólogo*

a. A Parábola

A *parábola* tem o parentesco universal com a fábula de tomar acontecimentos do círculo da vida cotidiana, aos quais no entanto atribui um significado mais elevado e mais geral com a finalidade de tornar este significado compreensível e intuível por meio daquela ocorrência diária considerada por si mesma.

[502] Mas ao mesmo tempo ela diferencia-se da fábula por procurar tais ocorrências não na natureza e no mundo animal, mas no fazer e agir *humanos*, tal como são conhecidos por qualquer um, e por expandir o caso singular escolhido, que aparece inicialmente insignificante segundo a sua particulari-

dade, para um interesse mais geral por meio da indicação de um significado mais elevado.

Desta maneira, no que diz respeito ao *conteúdo*, a abrangência e a importância plena de conteúdo dos significados pode ser aumentada e aprofundada, enquanto, a respeito da *Forma*, a subjetividade da comparação e do aparecimento intencionais do ensinamento universal começa a ser revelado em um grau mais elevado.

Pode ser vista como uma parábola, associada ainda a uma finalidade inteiramente prática, a espécie e o modo empregado por Ciro (Heródoto, I, 126) a fim de induzir os persas à insurreição. Ele prescreve aos persas que eles deviam se dirigir a um determinado lugar, munidos de foices. Lá, no primeiro dia, ele ordena que eles tornem cultivável com trabalho árduo um campo recoberto com espinhos. No outro dia, entretanto, depois de terem descansado e se banhado, ele os conduz a um prado e os serve abundantemente de carne e vinho. Quando todos se retiravam da refeição, ele lhes pergunta que dia tinha sido mais agradável, o de ontem ou o de hoje. Todos afirmaram ser o dia de hoje, que só tinha lhes trazido coisas boas, enquanto o dia recém passado tinha sido de trabalho e esforço. Então lhes diz Ciro: "Se vocês querem me seguir, se multiplicarão dias semelhantes ao de hoje; mas se não querem me seguir, lhes esperam inúmeros trabalhos iguais aos de ontem."

De modo aparentado, embora do mais profundo interesse segundo os seus significados e de universalidade a mais ampla, são as parábolas que encontramos no Evangelho. A parábola do semeador, por exemplo, é uma narrativa com um [503] Conteúdo insignificante para si e importante apenas por meio da comparação com o ensinamento do reino dos céus. O significado nestas parábolas é inteiramente um ensinamento religioso, onde os eventos humanos, nos quais ele é representado, se referem quase como na fábula de Esopo o animalesco em relação ao humano, que constitui o sentido deste.

Idêntica amplitude de conteúdo tem a conhecida história de Boccaccio, que Lessing usa no *Nathan* para a sua parábola dos três anéis¹². A narrativa é

12. A parábola do anel está no *Decamerão*, primeira jornada, III, de Boccaccio. Esta parábola se refere a um anel passado durante gerações de pai para filho, até que um dia um dos pais gosta tanto dos seus três filhos, que em vez de dar o anel apenas para um filho manda fazer duas cópias do anel verdadeiro, de modo que os três filhos recebem cada um um anel, mas nenhum deles fica sabendo qual dos três anéis é o verdadeiro. Em Lessing esta parábola adquire uma importância teológica, de modo que dentre as três religiões em conflito no *Nathan, o sábio*, nenhuma possui o verdadeiro anel, isto é, a verdade última. Hegel certamente também tem em vista esta parábola ao dizer no "Prefácio" à *Fenomenologia do Espírito* que "a verdade não é uma moeda cunhada que pode ser dada como pronta e, desse modo, ser possuída" (Werke 3, p. 40) (N. da T.).

também aqui, tomada autonomamente, inteiramente comum, mas é interpretada em vista do conteúdo mais amplo, da diferença e da autenticidade das três religiões – a judaica, a maometana e a cristã. É o mesmo caso, a fim de recordar as aparições mais recentes desta esfera, das parábolas de Goethe. No “Empanada de Gato”¹³, por exemplo, onde um honesto cozinheiro parte para a caça fazendo também as vezes de um caçador, mas acerta um gato ao invés de uma lebre, que ele serve às pessoas mesmo assim com muitos temperos artificiais – o que faz menção a Newton –, a ciência da física malograda ao matemático é sempre algo superior a um gato preparado como uma lebre por um cozinheiro. – Estas parábolas de Goethe, assim como o que ele poetizou segundo a espécie da fábula, têm com freqüência um tom divertido, por meio de que ele lança para fora da alma o fastidioso da vida.

b. O Provérbio

Um estágio intermediário deste círculo é formado pelo *provérbio*. Ou seja, quando desenvolvidos os provérbios podem transformar-se ora em fábulas ora em apólogos. Eles fornecem na maioria das vezes um caso singular a partir do cotidiano dos homens, mas que deve então ser tomado como um significado universal. Por exemplo: “Uma mão lava a outra”, ou “Cada um retorne à sua porta!”, “Quem cava uma cova para os outros, pode ele mesmo cair nela”, “Frite-me uma lingüiça, que eu te matarei a sede” etc. Aqui também se situam os ditos [*Sinnsprüche*], que [504] recentemente Goethe produziu em grande quantidade com graça infinita e muitas vezes com grande profundidade.

Estas não são comparações em que o significado universal e o fenômeno concreto se separam e se contrapõem, mas imediatamente com este é expresso aquele.

c. O Apólogo

O *apólogo*, em terceiro lugar, pode ser visto como uma parábola que não usa apenas *por similitude* o caso singular para tornar intuitivo [*Veranschaulichung*] um significado universal, mas apresenta e exprime neste revestimento a sentença universal, na medida em que a mesma está contida

13. “*Katzenpastete*” intitulado inicialmente *Caçador e cozinheiro*, com o subtítulo *Newton físico*, está ligado aos trabalhos de Goethe sobre a doutrina das cores. Ele foi publicado numa coletânea de 1815 (N. da T.).

14. “O Deus e a Baiadera”, célebre balada inspirada numa lenda indiana, surgida em 1798 (N. da T.).

efetivamente no caso singular, que todavia é contado apenas como um exemplo singular. Tomado neste sentido, “O Deus e a Baiadera”¹⁴ de Goethe deve ser denominado de apólogo. Encontramos aqui a história cristã da penitente Maria Madalena revestida de modos de representação indianos: a Baiadera apresenta a mesma humildade, a mesma força do amor e da fé, o Deus a põe à prova, que ela supera completamente, de modo que é alcançada a elevação e a reconciliação. – No apólogo, a narrativa é conduzida de tal modo que o seu desenlace é o ensinamento mesmo sem mera comparação, como, por exemplo, no “Caçador de Tesouros”¹⁵.

Tages Arbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste
Sei dein künftig Zauberwort.¹⁶

3. As metamorfoses

Depois da fábula, da parábola, do provérbio e do apólogo, *em terceiro lugar*, temos de falar das *metamorfoses*. Embora elas sejam certamente de espécie simbólico-mitológica, contrapõem ao mesmo tempo expressamente o natural ao espiritual, na medida em que dão a algo naturalmente dado, [505] a uma rocha, a um animal, a uma flor, a uma fonte, o significado de serem uma *queda* e uma *punição* de existências espirituais: da Filomela¹⁷, por exemplo, das Piérides¹⁸, do Narciso¹⁹, da Aretusa²⁰, que por meio de um passo em falso, de uma paixão, de um crime, caem em uma culpa infinita ou em uma dor infinita, perdendo a liberdade da vida espiritual e se tornando uma existência apenas natural.

Por um lado, portanto, o natural não é considerado aqui exterior e prosaicamente apenas como uma mera montanha, fonte, árvore, mas lhe é fornecido um Conteúdo que pertence a uma ação ou a um acontecimento que ema-

15. “*Der Schatzgräber*”, poema de Goethe surgido também em 1798 e classificado como balada (N. da T.).

16. “Trabalho de dia, hóspedes à noite,/ Semanas amargas, alegres festas/ Seja a tua futura palavra de encantamento” (N. da T.).

17. Filomela foi transformada em andorinha ou, segundo algumas versões, em rouxinol (N. da T.).

18. As Piérides, filhas de Pieros, rei da Macedônia, queriam rivalizar com as musas, desafiando-as para um concurso de canto. Foram vencidas e as musas as metamorfosearam em pássaros (N. da T.).

19. No lugar onde morreu Narciso brotou uma flor que leva o seu nome (N. da T.).

20. Aretusa era companheira de Ártemis, que a transformou em fonte, pois estava sendo perseguida pelo rio Alfeu, atendendo a um pedido de socorro dela (N. da T.).

na do espírito. A rocha não é apenas uma pedra, e sim Níobe²¹ que chora por seus filhos. Por outro lado, este ato humano deve ser tomado como algum tipo de culpa e a transformação em um mero fenômeno natural como uma degradação do espiritual.

Devemos, portanto, diferenciar cuidadosamente estas transformações de indivíduos humanos e deuses em coisas naturais do autêntico *simbolismo inconsciente*. No Egito, em parte o divino é intuído de imediato na interioridade rica em mistério, fechada, da vida animal, em parte o próprio símbolo é uma forma natural, a qual é *unida imediatamente* com um significado mais amplo, aparentado, embora não deva constituir a existência efetiva e adequada dele, pois o simbolismo inconsciente é um intuitu ainda não libertado para o espiritual, tanto segundo a sua Forma quanto segundo o seu conteúdo. As transformações, ao contrário, fazem a *diferenciação* essencial entre o natural e o espiritual e formam neste sentido a transição do *simbólico*-mitológico para o *propriamente* mitológico, se entendermos que este último em seus mitos parte certamente de uma existência natural concreta, do sol, do mar, dos rios, das árvores, da fecundação, da terra, todavia exclui expressamente este mero natural, na medida em que retira o Conteúdo interior dos [506] fenômenos naturais e o individualiza artisticamente, enquanto um poder espiritualizado, em deuses humanos configurados no interior e no exterior; tal como Homero e Hesíodo forneceram primeiramente aos gregos a sua mitologia, e não como mero significado dos deuses ou como exposição de ensinamentos morais, físicos, teológicos ou especulativos, mas deram a mitologia enquanto tal, o início da religião espiritual na configuração humana.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, além do tratamento inteiramente moderno do mítico, encontra-se misturado o mais heterogêneo; além das transformações que só poderiam ter sido apreendidas como uma *espécie* de exposição mítica em geral, sobressai o ponto de vista específico desta Forma principalmente naquelas narrativas onde tais configurações, que costumeiramente são tomadas como simbólicas ou mesmo inteiramente como míticas, aparecem transformadas em metamorfoses e o que já está unido é conduzido para a oposição do significado e da forma e para a transição de um para o outro. Assim, por exemplo, o símbolo frígio e egípcio, o lobo, é de tal modo separado do significado

21. Níobe era dotada de agudeza de espírito e majestosa beleza, e se julgava a mais feliz das mães, pois tinha sete filhas. Foi punida com a morte de suas filhas, pois desejava ter honras divinas. Níobe ficou então só, chorando entre os cadáveres de seus filhos, e os deuses, apiedados, a transformaram em pedra. A própria pedra, porém, continuou a chorar. Diz-se que está em Sípilo o rochedo que foi outrora Níobe, e do qual corre uma fonte (N. da T.).

que habita nele que é transformado numa existência anterior, se não do sol, ao menos de um rei, e a existência do lobo é representada como consequência de um ato daquela existência humana. Assim, no canto das Piérides também os deuses egípcios, o carneiro, o gato, são representados como tais formas animais, nas quais se esconderam por medo os deuses míticos gregos: Júpiter, Vênus etc. Mas as Piérides mesmas, como punição por ousarem com o seu canto desafiar as musas, foram transformadas em pica-paus.

Segundo o outro lado, as transformações, por causa de uma determinação mais precisa, a qual o conteúdo, que constitui o significado, traz em si, devem ser de igual modo diferenciadas também da *fábula*. Na fábula, a saber, a junção da sentença moral com o acontecimento natural é uma ligação *inócua*, que [507] não ressalta no natural o valor diferenciado do espírito, de ser apenas um natural, e assim primeiramente o traz para o significado. Embora existam também fábulas de Esopo que com pouca alteração se tornaram metamorfoses, como por exemplo a 42^a fábula do morcego, do espinheiro e do mergulhador, cujos instintos são explicados pelo azar em empresas anteriores.

Com isso percorremos este primeiro círculo da Forma de arte comparativa, que tem o seu ponto de partida no dado e no fenômeno concreto, para a partir daqui avançar para um significado ulterior tornado intuitivo nele.

B. COMPARAÇÕES QUE NA FIGURAÇÃO TÊM INÍCIO COM O SIGNIFICADO

Se na consciência a separação do significado e da forma [*Gestalt*] é a Forma [*Form*] pressuposta, no interior da qual deve acontecer a relação de ambos, então pode e deve ser começado na autonomia tanto de um quanto de outro lado, não apenas pelo existente exterior, mas ao contrário igualmente pelo dado interior, pelas representações universais, pelas reflexões, pelos sentimentos, pelos princípios. Pois este interior é igualmente, como as imagens das coisas exteriores, algo *dado* na consciência e, na sua independência do exterior, parte de si mesmo. Se, pois, o *significado* é, neste modo, o que inicia, então a expressão, a realidade, aparece como o meio que é tomado do mundo concreto para tornar o significado representável, intuível e sensível de modo determinado enquanto o conteúdo abstrato.

Na indiferença recíproca de cada lado em relação ao outro, entretanto, a conexão dela, em que ambos são postos, como já vimos anteriormente, não é nenhum pertencer um ao outro em si e para si necessário, e a referência, por-

tanto, já que não se encontra objetivamente na coisa mesma, é algo [508] *feito subjetivamente*, que então não encobre mais este caráter subjetivo, mas o dá a conhecer por meio da espécie da exposição. A forma absoluta tem a conexão do conteúdo e da Forma, da alma e do corpo, enquanto *animação* concreta, enquanto união fundamentada de ambos em si e para si na alma como no corpo, no conteúdo como na Forma. Mas aqui o estar separado dos lados é o pressuposto e, por isso, a sua aproximação é uma vivificação meramente subjetiva do significado por meio de uma forma que lhe é exterior e uma interpretação igualmente subjetiva de uma existência real por meio da relação da mesma com as demais representações, sentimentos e pensamentos do espírito. Por conseguinte, mostra-se também principalmente nestas Formas a arte subjetiva do *poeta* enquanto aquele que faz [*Machenden*], e em obras de arte completas é possível distinguir principalmente segundo este lado o que pertence à coisa e à sua configuração necessária e o que o poeta acrescentou como adorno e ornamento. É por causa destes aditamentos facilmente reconhecíveis, principalmente as imagens, as comparações, os símiles, as alegorias, as metáforas, que na maioria das vezes pode-se ouvir em geral o poeta ser elogiado, com o que uma parte do encômio também deve recair de novo sobre a perspicácia e a sutileza de termos descoberto o poeta e termos percebido ele em sua própria inventividade subjetiva. Nas obras de arte autênticas, contudo, as Formas que aqui se situam devem apenas acompanhar, como já foi dito, como um mero acréscimo, embora em poéticas anteriores estas coisas secundárias sejam tratadas particularmente como os ingredientes poéticos.

Mas se ambos os lados a serem ligados são todavia inicialmente indiferentes um em relação ao outro, então apesar disso, para a justificação da relação e da comparação subjetivas, a forma deve encerrar em si mesma de modo aparentado, segundo o seu conteúdo, as mesmas relações e características que o significado tem em si mesmo, na medida em que a apreensão desta semelhança é o único fundamento para colocar juntos justamente o significado [509] com esta forma determinada e para tornar imagem aquele por meio desta.

Finalmente, já que não se inicia com o fenômeno concreto, do qual deve-se poder abstrair uma universalidade, mas, inversamente, com esta universalidade mesma, que deve se espelhar em uma imagem, o significado então ganha a posição de aparecer também efetivamente como a autêntica finalidade e de dominar a imagem como o seu meio de intuição.

Como a seqüência mais precisa, segundo a qual podemos tratar das espécies particulares que devem ser mencionadas neste círculo, deve ser indicada a seguinte:

em primeiro lugar, como mais aparentado ao estágio anterior, temos de tratar do *enigma*;

em segundo lugar, da *alegoria*, onde aparece principalmente o domínio do significado abstrato sobre a forma exterior;

em terceiro lugar, da autêntica comparação: *metáfora*, *imagem* e *símile*.

1. O enigma

O autêntico símbolo é *em si* enigmático, na medida em que a exterioridade, por meio da qual um significado universal deve chegar à intuição, permanece ainda diferente do significado que ela tem de expor, e por isso subsiste a dúvida de em qual sentido a forma deve ser tomada. O enigma, porém, pertence ao simbolismo consciente e se diferencia imediatamente do autêntico símbolo pelo fato de que o significado é clara e completamente *sabido* pelo inventor do enigma e pelo fato de que a forma que o encobre, por meio da qual ele deve ser decifrado, é escolhida *intencionalmente* para este encobrimento parcial. Os símbolos autênticos são antes e depois problemas não solucionados; o enigma, ao contrário, está solucionado em si e para si, donde Sancho Panza também dizer de modo inteiramente correto: [510] ele gostaria muito mais que lhe fosse dada primeiramente a solução e depois o enigma.

a) A *primeira* coisa na invenção do enigma, portanto, da qual se parte, é o sentido sabido, o significado do mesmo.

b) Depois, *em segundo lugar*, são reunidos de modo disparatado e, com isso, de modo impressionante traços característicos singulares e propriedades do mundo exterior conhecido, os quais, tal como na natureza e na exterioridade em geral, se encontram espalhados. Com isso lhes falta a unidade subjetiva concentradora, e a sua justaposição e junção intencionais não têm enquanto tais em si e para si nenhum sentido; se bem que, por outro lado, eles enquanto tais apontam para uma unidade em vista da qual também os traços aparentemente os mais heterogêneos obtêm novamente sentido e significado.

c) Esta unidade, o sujeito daqueles predicados dispersos, é justamente a representação simples, a palavra da solução, cujo reconhecimento e decifração a partir deste revestimento confuso, segundo a aparência, constitui o problema do enigma. O enigma nesta relação é o chiste consciente do simbolismo, que coloca à prova o chiste da perspicácia²² e a mobilidade da combinação, e

22. Segundo a escola de Wolff, o chiste [*Witz, ingenium*] é a habilidade de perceber semelhanças em coisas diversas, ao passo que a perspicácia [*Scharfsinn, acumen*] é a capacidade de distinguir muitas coisas em uma coisa só (N. da T.).

que permite que o seu modo de exposição, na medida em que conduz ao deciframento do enigmático, destrua-se por si mesmo.

O enigma pertence principalmente à arte do discurso²³, mas também pode encontrar lugar nas artes figurativas, na arquitetura, na arte da jardinagem, na pintura. Segundo a aparição [*Erscheinung*] histórica, ele recai principalmente no oriente, no período intermediário e de transição do simbolismo obtuso para a sabedoria e a universalidade mais consciente. Povos e épocas inteiros tiveram nestes problemas o seu regozijo. Também na Idade Média, entre os árabes, os escandinavos, e na poesia alemã durante os certames orfeônicos de Wartburg²⁴, por exemplo, o enigma desempenhou um grande papel. Recentemente, ele decaiu mais para a diversão, [511] para o mero chiste e distração sociais.

Podemos ligar ao enigma aquele campo infinitamente amplo de ocorrências chistosas, impressionantes, as quais, como um jogo de palavras, um epigrama [*Sinngedicht*], se constituem em vista de qualquer estado, acontecimento ou objeto dados. Aqui se encontra, de um lado, algum objeto indiferente, de outro lado, uma idéia subjetiva, a qual ressalta inesperadamente, com agudeza certa, uma relação que não apareceu antes no objeto, tal como ele existia, e coloca o mesmo, por meio da nova significação, sob uma outra luz.

2. A alegoria

Neste círculo, que parte da universalidade do significado, o oposto do enigma é a *alegoria*. Também ela procura aproximar da intuição as propriedades determinadas de uma representação universal por meio de propriedades aparentadas de objetos sensivelmente concretos, porém não por causa do encobrimento parcial e dos problemas enigmáticos, mas justamente com a finalidade inversa da clareza a mais completa, de modo que a exterioridade, da qual ela se serve, deve ser para o significado, que deve aparecer nela, da transparência a maior possível.

a) A sua próxima empresa consiste portanto em personificar e, assim, apreender como um *sujeito* os estados abstratos em geral ou as propriedades tanto do mundo dos homens quanto do mundo natural – religião, amor, justiça, discórdia, glória, guerra, paz, primavera, verão, outono, inverno, morte,

23. A arte do discurso [*die Kunst der Rede*] é, segundo Hegel, a poesia (N. da T.).

24. Trata-se do concurso de trovadores que se desenrolava no século XIII no castelo da Turíngia, célebre hoje por ter abrigado Martinho Lutero (N. da T.).

fama. Esta subjetividade não é, porém, nem segundo o seu conteúdo, nem segundo a sua forma exterior, verdadeiramente em si mesma um sujeito ou um indivíduo, mas permanece a abstração de uma representação universal, a qual alcança apenas a *Forma vazia* da subjetividade [512] e deve ser igualmente apenas denominada de um sujeito gramatical. Um ente alegórico, por mais que se lhe possa dar uma forma humana, não conduz nem a uma individualidade concreta de um deus grego nem a de um santo ou a de algum sujeito efetivo, pois ele tem de escavar a subjetividade, a fim de torná-la congruente à abstração de seu significado, de tal maneira que desapareça daí toda a individualidade determinada. Por isso diz-se com justeza da alegoria que ela é fria e rasa e que, na abstração do entendimento de seus significados, é também, em relação à invenção, uma coisa mais do que da intuição concreta e da profundidade do ânimo da fantasia. Poetas como Virgílio, por isso, se ocupam particularmente com entes alegóricos, pois eles não sabem criar deuses individuais como os de Homero.

b) Mas, *em segundo lugar*, os significados do alegórico em sua abstração são ao mesmo tempo *determinados* e reconhecíveis apenas por meio desta determinidade, de modo que a expressão de tais particularidades, já que ela não se encontra imediatamente na representação inicialmente apenas *em geral* personificada, tem de aparecer para si, ao lado do sujeito, enquanto o predicado explicador do mesmo. Esta separação de sujeito e predicado, universalidade e particularidade, é o segundo aspecto da frieza na alegoria. A intuitibilidade [*Veranschaulichung*] das propriedades determinadas designadoras é tomada, pois, das exteriorizações, dos efeitos, das conseqüências, os quais aparecem por meio do significado, quando este alcança efetividade na existência concreta, ou dos instrumentos e dos meios dos quais ele se serve em sua realização efetiva. Luta e guerra, por exemplo, são designadas por armas, lanças, canhões, tambores, bandeiras; as estações do ano por flores e frutos, os quais medram principalmente sob a influência favorável da primavera, do verão, do outono. Tais objetos podem então ter de novo apenas relações simbólicas, tal como a justiça se faz conhecer pela balança e pela venda nos olhos, [513] a morte pelo relógio de areia e pela foice. Mas, na medida em que o significado na alegoria é o dominante e a intuitibilidade mais precisa está de igual modo submetida abstratamente a ele, bem como ela mesma é uma mera abstração, a forma de tais determinidades ganha aqui apenas o valor de um mero *atributo*.

c) Desse modo, a alegoria é rasa segundo ambos os lados. A sua personificação universal é vazia, a exterioridade determinada apenas um signo que, tomado por si, não tem mais nenhum significado; e o ponto central, que teria

de reunir em si mesmo a diversidade dos atributos, não tem a força de uma unidade subjetiva que se configura a si mesma na sua existência real e que se refere a si mesma, mas torna-se uma mera Forma abstrata, para a qual a realização com tais particularidades rebaixadas a um atributo permanece algo exterior. Daí que não há também verdadeira seriedade na alegoria em relação à autonomia, para a qual ela personifica as suas abstrações e a designação destas, de modo que ao autônomo em si e para si não precisaria ser dada propriamente a Forma de um ser alegórico. A Diké²⁵ dos antigos, por exemplo, não deve ser denominada de alegoria; ela é a necessidade universal, a eterna justiça, o sujeito universal, poderoso, a substancialidade absoluta das relações da natureza e da vida espiritual e, desse modo, o absolutamente autônomo mesmo, a quem os indivíduos, sejam homens ou deuses, devem seguir. O senhor Friedrich von Schlegel²⁶, como já observamos acima, certamente disse: cada obra de arte deve ser uma alegoria; este enunciado, contudo, é apenas verdadeiro se ele não quer dizer nada mais a não ser que cada obra de arte deve conter uma Idéia universal e um significado em si mesmo verdadeiro. O que *nós*, ao contrário, denominamos aqui de alegoria é um modo de exposição subordinado tanto ao conteúdo quanto à Forma, que corresponde apenas imperfeitamente ao conceito da arte. Pois cada acontecimento e enredamento humanos, cada relação, cada situação, têm alguma universalidade em [514] si mesma passível de ser extraída também como universalidade; mas tais abstrações já se tem também de outro modo na consciência, e não se trata na arte de sua universalidade prosaica e designação exterior, às quais a alegoria apenas conduz.

Também Winckelmann escreveu uma obra imatura sobre a alegoria²⁷, onde agrupa um monte de alegorias, mas confunde na maior parte das vezes símbolo e alegoria.

Entre as artes particulares em que aparecem exposições alegóricas, a poesia procede mal se ela se refugia em tais meios, enquanto a escultura, em todos os lugares, não pode se realizar sem eles, principalmente a moderna, que permite freqüentemente o tipo do retrato [*Portratärtige*] e que tem de se servir de figuras alegóricas para a designação mais precisa das múltiplas relações em que se encontra o indivíduo exposto. No monumento a Blücher²⁸, por exem-

25. A palavra grega (δικη) significa "justiça" (N. da T.).

26. Cf. citação do mesmo autor na p. 34 (N. da T.).

27. *Ensaio sobre uma Alegoria, particularmente para a Arte*, Dresden 1766.

28. Gebhard Leberecht Blücher (1742-1819), general prussiano, herói popular da Guerra de Libertação contra Napoleão I (N. da T.).

plo, que se encontra aqui em Berlim, vemos o *genius* da glória, da vitória, embora este alegórico, em relação à ação universal da guerra de libertação, é novamente evitado por meio de uma seqüência de cenas singulares, como por exemplo a partida do exército, a marcha, a entrada triunfal. Mas, no todo, comumente prefere-se recorrer nas estátuas de retratos ao circundamento da estátua simples com alegorias e a sua multiplicação. Os antigos, ao contrário, serviam-se muito mais em sarcófagos, por exemplo, de exposições universais mitológicas do sono, da morte etc.

A alegoria pertence em geral menos à arte dos antigos do que à arte romântica da Idade Média, embora enquanto alegoria ela não seja propriamente romântica. Esta ocorrência freqüente da concepção alegórica nesta época pode ser explicada do modo que se segue. De um lado, a Idade Média tem como seu conteúdo a individualidade particular com os seus fins subjetivos do amor e da honra, [515] com os seus juramentos, odisséias e aventuras. A diversidade destes muitos indivíduos e acontecimentos fornece à fantasia um amplo espaço de atuação para a invenção e para o desenvolvimento de colisões e soluções casuais, arbitrarias. Em oposição às variegadas aventuras mundanas está o universal das relações e dos estados da vida, que não se encontra individualizado em deuses autônomos como nos antigos, e que, portanto, aparece de preferência e naturalmente separado para si em sua universalidade ao lado daquelas personalidades particulares e das formas e acontecimentos particulares delas. Se, pois, o artista tem tais universalidades em sua representação e se ele não quer revesti-las na Forma casual há pouco descrita, mas ressaltá-las como universalidades, então não lhe resta nada mais do que modos de exposição alegóricos. De igual modo se dá no âmbito religioso. Maria, Cristo, os atos e os destinos dos apóstolos, os santos com as suas penitências e martírios, são, na verdade, aqui de novo indivíduos inteiramente determinados; mas o cristianismo também tem a ver, de igual modo, com essencialidades [*Wesenheiten*] espirituais universais, as quais não permitem tomar corpo de modo determinado pessoas vivas, efetivas, já que elas devem ser justamente expostas enquanto relações *universais*, como por exemplo o amor, a fé, a esperança. Em geral, as verdades e os dogmas do cristianismo são conhecidos religiosamente por si, e um interesse fundamental também para a poesia consiste em estes ensinamentos aparecerem como ensinamentos *universais*, em que a verdade seja sabida e acreditada enquanto verdade *universal*. Mas então a exposição concreta tem de permanecer o que é subordinado e o que é exterior ao conteúdo mesmo, e a alegoria se torna a Forma que satisfaz do modo o mais fácil e apropriado estas exigências. Neste sentido, Dante tem muito de alegórico na sua *Divina Comédia*. Assim, por exemplo, nele a teologia aparece

fundida com a imagem de sua amada, a Beatriz. Mas, esta personificação está suspensa – e é isto que constitui a sua beleza – entre a alegoria autêntica e [516] a transfiguração de seu amor de juventude. No nono ano de sua vida ele a viu pela primeira vez; ela não lhe pareceu ser a filha de um homem mortal, mas de Deus; sua natureza italiana fogosa incendiou uma paixão por ela que nunca mais se apagou; e assim como ela despertou nele o *genius* da arte da poesia, ele, depois de ter perdido o que mais amava com a morte prematura dela, erigiu aquele monumento maravilhoso na principal obra de sua vida, de acordo com esta religião subjetiva interior de seu coração.

3. Metáfora, imagem, *símile*²⁹

O *terceiro* círculo que sucede o enigma e a alegoria é o *imagético* [*das Bildliche*] em geral. O enigma encobre ainda o significado sabido para si, e o revestimento em traços característicos aparentados, embora heterogêneos e distantes, permanecia ainda a questão principal. A alegoria, ao contrário, torna a clareza do significado de tal maneira uma finalidade predominante, que a personificação e seus atributos aparecem reduzidos a meros signos exteriores. O *imagético* une esta clareza do alegórico com aquele prazer do enigma. O significado claro perante a consciência torna o *imagético* intuitivo na forma de uma exterioridade aparentada, de modo que não surgem, todavia, com isso quaisquer problemas a serem primeiramente decifrados, mas um *imagético* [*Bildlichkeit*] por meio do qual transparece em completa claridade o significado representado e que se manifesta imediatamente enquanto o que ele é.

a. A Metáfora

No que diz respeito, *em primeiro lugar*, à metáfora, ela já deve ser denominada *em si* como um *símile*, na medida em que ela expressa o significado claro para si mesmo em um fenômeno semelhante comparável a ele da efetividade concreta. Na comparação enquanto tal, entretanto, ambos, o autêntico sentido e a [517] imagem, são determinadamente separados um do outro, en-

29. A tradução do termo alemão *Gleichnis* por "símile", como foi a nossa opção, não é unanimidade entre as traduções consultadas. A tradução francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenk optou por *comparaison*, a tradução espanhola de Raul Gabaz por *semejanza* e, de acordo com a nossa, a tradução italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro por *similitudine* (N. da T.).

30. Alusão à relação entre metáfora e analogia tratada por Aristóteles em *Poética*, 1457 b (N. da T.).

quanto esta separação, embora dada em si, ainda *não está posta* na metáfora. Motivo pelo qual Aristóteles também já diferencia comparação e metáfora, sendo que naquela está acrescentado um “como” que falta nesta³⁰. A expressão metafórica, a saber, denomina apenas *um* dos lados, a imagem; entretanto, na conexão em que a imagem é usada, o autêntico significado, que está em questão, encontra-se tão próximo que ele está como que ao mesmo tempo dado, sem separação direta da imagem. Quando ouvimos: “a primavera destas faces” ou “um mar de lágrimas”, então somos obrigados a tomar esta expressão não propriamente, mas apenas como uma imagem cujo significado designa igualmente de modo expresso a conexão. No símbolo e na alegoria, a relação do sentido com a forma externa não é tão imediata e necessária. Nos nove degraus em uma escada egípcia e em outras centenas de circunstâncias, apenas os iniciados, os sábios e os eruditos podem encontrar um significado simbólico, e, por outro lado, farejam e encontram também coisas místicas e simbólicas onde não era necessário procurar, pois não estavam dadas; como também pôde ocorrer por vezes com o meu querido amigo Creuzer³¹, bem como com os neoplatônicos e os comentadores de Dante.

α) O âmbito, a diversidade da Forma da metáfora são infinitos, a sua determinação, contudo, é simples. Ela é uma comparação inteiramente reduzida, na medida em que ela de fato ainda não contrapõe um ao outro imagem e significado, mas apresenta apenas a imagem, extinguindo contudo o sentido *autêntico* dela e permitindo reconhecer de modo expresso por meio da conexão, na qual a imagem se apresenta, claramente o significado efetivamente intencionado na imagem mesma, embora ele não seja indicado de modo expresso.

Mas uma vez que o sentido assim figurado [*verbildlichte*] só se torna claro a partir da conexão, então o significado, o qual se expressa em metáforas, não pode reivindicar o valor de uma exposição artística autônoma, [518] mas apenas de uma acessória, de modo que a metáfora, ainda num grau ampliado, só pode surgir, por conseguinte, como um adorno exterior para a obra de arte autônoma para si.

β) O metafórico encontra a sua aplicação principal na expressão linguística [*sprachlichen*], a qual podemos considerar segundo os aspectos que se seguem.

αα) Em primeiro lugar, cada língua já tem em si mesma uma quantidade de metáforas. Elas surgem quando uma palavra, que de início significa apenas

31. Creuzer foi colega de Hegel em Heidelberg (N. da T.).

32. *Fassen*, *begreifen* em alemão. Note-se que estas palavras no alemão de fato são concretas. *Fassen* é tocar algo, como que “pegar com as mãos”, assim como *begreifen*, de onde provém *Begriff*, “conceito”, tem sua raiz em “pegar”, “segurar” [*greifen*] (N. da T.).

algo inteiramente sensível, é transposta para algo de espiritual. “Captar, apreender”³², como muitas outras palavras que em geral se relacionam com o saber, têm com respeito ao seu significado autêntico um conteúdo inteiramente sensível, que logo em seguida é abandonado e trocado por um significado espiritual; o primeiro sentido é sensível, o segundo é espiritual.

ββ) Aos poucos, no entanto, o metafórico desaparece no emprego de uma tal palavra, que por meio do costume se transforma de uma expressão inautêntica em uma autêntica, na medida em que a imagem e o significado com o tempo, pelo fato de nela apenas ser apreendido este, não se diferenciam mais e a imagem nos fornece imediatamente, ao invés de uma intuição concreta, apenas o significado abstrato mesmo. Se devemos, por exemplo, tomar “apreender” [*begreifen*] num sentido espiritual, não nos ocorre em nenhum momento pensar ainda no captar sensível com a mão. Nas línguas vivas, esta diferença entre metáforas efetivas e expressões autênticas já reduzidas pelo uso é fácil de ser determinada; em línguas mortas, ao contrário, o mesmo é difícil, já que a mera etimologia não pode fornecer aqui a última decisão, na medida em que não se trata em geral da primeira origem e do aperfeiçoamento lingüístico, mas principalmente se uma palavra que se mostra inteiramente pictórica retratadora e ilustrativa já durante a vida da língua não perdeu este seu primeiro significado sensível e a recordação do mesmo no emprego espiritual, [519] e o elevou a um sentido espiritual.

γγ) Se este é o caso, então é necessária a invenção de novas metáforas, feitas primeiramente de modo expresso pela fantasia poética. Uma tarefa principal desta invenção está, *em primeiro lugar*, em: transpor os fenômenos, as atividades e os estados de um círculo mais elevado de modo intuitivo para o conteúdo de âmbitos mais baixos e expor os significados desta espécie mais subordinada na forma e na imagem de âmbitos mais elevados. O orgânico, por exemplo, é em si mesmo [*an sich selbst*] de um valor maior que o inorgânico, e apresentar o morto na aparição do vivo eleva a expressão. Assim já diz Firdusi: “O fio de minha *espada devora* o cérebro do leão e *bebe* o sangue escuro do valente animal.” – O mesmo surge em um estágio ainda mais elevado, quando o *natural* e sensível é tornado intuitivo na Forma de fenômenos *espirituais* e, desse modo, é elevado e enobrecido. Neste sentido, é muito comum para nós falar de “prados *sorridentes*”, de “marés *encolerizadas*”, ou dizer como Calderon: “As ondas gemem sob a pesada carga da nau.” O que diz respeito apenas aos ho-

33. “Quando no debulhar a eira gemeu pesadamente”.

mens é empregado aqui para a expressão do natural. Também poetas romanos se servem desta espécie de metáforas, como por exemplo Virgílio (Geórgica, III, v. 132) diz: “Cum graviter tunsis gemit area frugibus”.³³

Em segundo lugar, inversamente, o espiritual é igualmente aproximado da intuição por meio da imagem dos objetos naturais.

Mas tais processos de tornar imagem [*Verbildlichungen*] podem degenerar facilmente no preciosismo, no que é forçado ou na brincadeira, quando o inanimado em si e para si ainda aparece, além disso, como personificado e tais atividades espirituais são anexadas a ele com plena seriedade. Particularmente os italianos se entregaram a tais prestidigitações; também Shakespeare não está totalmente livre [520] disso, quando ele, por exemplo, em Ricardo II (4º Ato, 2ª Cena) faz com que o rei diga, ao despedir-se de sua esposa: “Mesmo as chamas insensíveis irão simpatizar com o tom melancólico da língua comovente e consumir em compaixão, em lágrimas, o fogo, e se afligirão em parte na cinza, em parte de negro diante da deposição de um rei legítimo.”

γ) Finalmente, no que diz respeito à finalidade e ao interesse do metafórico, a palavra autêntica é então uma expressão compreensível por si, a metáfora é uma outra, e pode-se por conseguinte perguntar: “por que esta expressão dupla ou, o que é a mesma coisa, por que o metafórico, que é em si mesmo esta dualidade?”. Comumente se diz que as metáforas seriam empregadas por causa da exposição poética mais vivaz, e essa vivacidade é particularmente uma recomendação de Heyne³⁴. A vivacidade consiste na intuitibilidade enquanto capacidade de representação determinada, a qual desobriga a palavra sempre universal de sua mera indeterminidade e a torna sensível por meio da condição imagética [*Bildlichkeit*]. Sem dúvida, nas metáforas se encontra uma vivacidade maior do que nas expressões comuns autênticas; a verdadeira vida, entretanto, não tem de ser procurada nas metáforas singularizadas ou colocadas em seqüência, cuja condição imagética pode certamente encerrar em si mesma muitas vezes uma relação, a qual felizmente introduz na expressão uma clareza ao mesmo tempo intuível e uma determinidade mais elevada, mas, quando ainda cada detalhe particular é tornado imagem para si, de igual modo torna também o todo enfadonho e oprimido pelo peso do singular.

Como sentido e finalidade da dicção metafórica em geral, tal como ainda teremos de desenvolver de modo mais preciso na comparação, devem, pois, ser vistos a necessidade e o poder do espírito e do ânimo, que não se satisfazem com o simples, o comum e o desprezioso, mas que se colocam acima deles, [521] a fim de avançar para uma outra coisa, para se demorar no diver-

34. Já citado na p. 34 desta tradução (N. da T.).

so e para reunir o duplo em um. Este unir tem ele mesmo novamente um fundamento múltiplo.

α) Em primeiro lugar, ele tem o fundamento do *reforço*, na medida em que o ânimo e a paixão, completos em si mesmos e movidos, por um lado trazem esta violência para a intuição por meio de ampliação sensível, por outro lado querem expressar o próprio ser disperso [*Umhergeworfensein*] e o agarrar-se a si mesmo [*Sichfesthalten*] em diversas representações por meio deste idêntico sair-para-fora para diversos fenômenos aparentados e para o mover-se a si nas imagens as mais diversas. – Na *Adoração da Cruz* de Calderon, por exemplo, Júlia diz, quando vê diante dela o cadáver do seu irmão assassinado há pouco e o seu amante, Eusébio, o assassino de Lisardo:

Gern möcht ich vor dem unschuld'gen
Blute hier die Augen schließen,
Das um Rache *schreit*, in vollen
Purpurnelken sich ergießend;
Möchte dich entschuldigt glauben
Durch die Tränen, die dir fließen:
Wunden, Augen sind ja *Münder*,
Die von Lügen niemals wissen usf."³⁵

Eusébio, movido por uma paixão ainda maior, quando Júlia quer se entregar a ele, recua perante o seu olhar e exclama:

Flammen sprühen deine Augen,
Deiner Seufzer Hauch ist *brennend*,
Jede Red ist ein *Vulkan*,
Jedes Haar ein *Strahl von Wettern*,
Jedes Wort ist *Tod* und *Höhle*
Deiner Liebkosungen jede.
Solch Entsetzen wirkt in mir
Das auf deiner Brust geschne
Kreuz, ein wundervolles Zeichen.³⁶

35. "Aqui na presença de sangue inocente/ Muito eu gostaria de cerrar os olhos,/ Sangue que *grita* por vingança,/ derramando-se em *cravos púrpuras*;/ Gostaria de te acreditar desculpado/ Pelas lágrimas que te correm:/ Feridas, olhos são *bocas*/ Que da mentira nada conhecem etc. Ato I, v. 805-812 (N. da T.).

36. "*Chamas* lançam teus olhos./ Os teus suspiros *ardem*./ Cada fala é um *vulcão*./ Cada mecha um *raio na tempestade*./ Cada palavra é *morte*/ E *inferno* cada carícia tua./ A cruz que vi em teu peito/ Tal terror provoca em mim./ Um signo maravilhoso." Ato II, v. 1605 - 1612 (N. da T.).

É o movimento do ânimo que logo coloca no lugar do imediatamente intuído uma outra imagem e [522] quase não pode chegar a um fim neste procurar e encontrar de modos de expressão sempre novos de sua impetuosidade.

ββ) Um *segundo* fundamento para o metafórico está em o espírito, quando o seu movimento interior o aprofunda na intuição de objetos aparentados, querer se livrar ao mesmo tempo da exterioridade dos mesmos, na medida em que ele procura a *si* no exterior, o espiritualiza e, por fim, na medida em que configura a *si* e a sua paixão na beleza, também comprova a força de expor sua elevação sobre isso.

γγ) Mas de igual modo, *em terceiro lugar*, a expressão metafórica pode ser produzida a partir do mero prazer luxurioso da fantasia, a qual não pode manifestar nem um objeto em sua forma peculiar nem o significado em sua simples ausência de imagens, mas aspira em todos os lugares por uma intuição concreta aparentada; ou a partir do chiste de uma arbitrariedade subjetiva, que, a fim de escapar do habitual, entrega-se ao estímulo picante, o qual não se satisfaz antes de conseguir encontrar também no aparentemente mais heterogêneo ainda traços aparentados e por isso combinar surpreendentemente o mais distante.

Aqui pode ser notado que é menos o estilo *prosaico* que se distingue do estilo *poético* em geral do que o estilo *antigo* do estilo *moderno* por meio da preponderância da expressão autêntica e da expressão metafórica. Não apenas os filósofos gregos, como Platão e Aristóteles, ou os grandes historiadores e oradores, como Tucídides e Demóstenes, mas também os grandes poetas Homero e Sófocles, embora já ocorram neles símiles, permanecem presos, todavia, no geral quase que completamente às expressões autênticas. O seu rigor e solidez plásticos não toleram tal mistura, como o metafórico a contém, e não permitem que eles vagueiem entre o elemento igual e a fusão simplesmente acabada, consumada e vice-versa, a fim de colher aqui e ali as assim chamadas [523] flores da expressão. Pois a metáfora é sempre uma interrupção no curso da representação e uma dispersão constante, já que ela desperta e justapõe imagens umas às outras, as quais não pertencem de imediato à coisa [*Sache*] e ao significado e que por isso também se distanciam igualmente dos mesmos para o aparentado e para o estranho. Os antigos distanciavam na prosa a clareza e a elasticidade infinitas de sua língua, e na poesia o seu sentido configurador completamente tranqüilo, do emprego muito constante das metáforas.

Em contarpartida, é particularmente o Oriente, principalmente a poesia maometana mais antiga, de um lado, a moderna do outro lado, que se servem

da expressão inautêntica e inclusive necessitam dela. Shakespeare, por exemplo, é muito metafórico na sua dicção; também os espanhóis, os quais se desviaram nisso até o excesso e o acúmulo sem gosto, amam a riqueza do floreado [*Blumenreiche*]; de igual modo Jean Paul; Goethe menos em sua intuitibilidade equilibrada, clara. Mas Schiller, mesmo na prosa, é muito rico em imagens e metáforas, o que se deve nele à tendência em expressar conceitos profundos para a representação, sem penetrar na autêntica expressão filosófica do pensamento. Aí a unidade especulativa racional em si mesma vê e encontra o seu par na vida dada.

b. A Imagem -

Entre a metáfora de um lado e o símile de outro podemos colocar a *imagem*. Pois a imagem possui um parentesco tão exato com a metáfora, que ela é propriamente apenas uma metáfora *exaustiva* – a qual por sua vez alcança também grande semelhança com a comparação, todavia com a diferença de que no imagético enquanto tal o significado não é nem evidenciado nem confrontado com a exterioridade concreta expressamente comparada com ele. A imagem tem início particularmente quando [524] dois fenômenos ou estados mais *autônomos* tomados por si são postos em unidade [*in eins gesetzt*], de modo que um estado fornece o significado que é tornado apreensível por meio da imagem do outro estado. O primeiro, a determinação fundamental, constitui aqui portanto o *ser-para-si*, a *separação* das diversas esferas, das quais são tomados o significado e a sua imagem; e o elemento comum, as propriedades, as relações etc. não são como no símbolo o universal indeterminado e o substancial mesmo, mas a existência concreta firmemente determinada tanto de um lado quanto de outro.

a) A esse respeito, a imagem pode ter como seu significado todo um curso de estados, atividades, produções, modos da existência etc. e tornar os mesmos intuitivos por meio de um curso semelhante a partir de um círculo autônomo, embora aparentado, sem trazer à linguagem o significado enquanto tal no interior da imagem mesma. Desta espécie, por exemplo, é o poema de Goethe “Canção de Maomé”. Apenas o título indica que aqui – na imagem de uma fonte entre rochas que se lança por sobre os recifes na profundidade com frescor juvenil, que retorna com fontes e regatos borbulhantes para a superfície, acolhe rios irmãos, dá nomes a países, vê surgir cidades aos seus pés, até conduzir ao coração do seu criador efervescente de alegria todas estas maravilhas, seus irmãos, seus tesouros, seus filhos – nesta imagem ampla, fulgurante de

um rio poderoso está exposta com precisão a aparição audaciosa de Maomé, a rápida expansão da sua doutrina, o acolhimento intencionado de todos os povos na *única* fé³⁷. De espécie semelhante são também muitos dos xênios³⁸ de Goethe e de Schiller, em parte palavras amargas, em parte divertidas para o público e para os autores. Assim se lê, por exemplo:

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Bohrten Röhren; gefall nun auch das Feuerwerk euch!
[525] Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur, spielend das Aug zu erfreun.³⁹

Muitos são de fato foguetes incendiários e causaram enfado – para o divertimento interminável da melhor parte do público, que se alegrou, quando a população mediana e ruim, que tinha se sentado às largas e fanfarreado, foi habilmente silenciada e sobre o seu corpo água gelada foi derramada.

β) Nestes últimos exemplos já se mostra contudo um *segundo* lado, que há de ser *evidenciado* na relação com o imagético [*Bildliche*]. Pois o conteúdo é aqui um sujeito que age, produz objetos, passa por estados e é *figurado* [*verbildlicht*] não como *sujeito*, mas apenas em relação àquilo que ele faz, produz, àquilo que se lhe depara. Ao contrário, ele mesmo enquanto sujeito é introduzido sem imagem [*bildlos*], e apenas as suas ações e relações autênticas obtêm a Forma da expressão inautêntica. Também aqui, como na imagem em geral, *todo* o significado não está separado do seu revestimento, mas o sujeito sozinho é evidenciado para si, enquanto o conteúdo determinado do mesmo ganha imediatamente forma imagética, de modo que o sujeito é representado de um modo como se ele mesmo realizasse os objetos e as ações nesta sua existência imagética. Ac^o sujeito denominado expressamente é atribuído algo metafórico [*Metaphorisches*]. Tem-se criticado muitas vezes esta mistura do autêntico e do inautêntico, mas os fundamentos para esta crítica são fracos.

37. O poema *Mahomets-Gesang* foi concebido por Goethe em 1772/73, portanto pelo jovem Goethe do período do *Sturm und Drang*. As palavras de Hegel dizem respeito a todo o poema que trata apenas de um rio e não de Maomé. Para Goethe importou ressaltar no poema não a doutrina de Maomé, mas a sua expansão arrebatadora (segundo a teoria do gênio imperante na época) (N. da T.).

38. Os xênios – presentes – são em poesia dísticos epigramáticos. Goethe e Schiller escreveram em conjunto um grande número, mediante os quais os dois intervêm de modo militante na conjuntura de sua época. Alguns deles são bastante críticos (N. da T.).

39. “Silentes amassamos salitre, carvão e enxofre,/ Perfuramos canos; que os fogos de artifício também os agradem!! Alguns sobem como bolas luminosas e outros incendeiam./ Outros ainda lançamos apenas em jogo para alegrar a vista” (N. da T.).

γ) Os orientais em particular mostram grande ousadia nesta espécie do imagético, na medida em que eles unem e entrelaçam em uma imagem existências inteiramente *autônomas* umas nas outras. Assim diz, por exemplo, Hafis certa vez: “O curso do mundo é um aço ensangüentado, as gotas que caem são coroas.” E numa outra passagem: “A espada do sol jorra na aurora o sangue da noite, sobre a qual saiu vitoriosa.” Igualmente lê-se: [526] “Ninguém ainda como Hafis afastou o véu das faces dos pensamentos, desde que se encrespou as pontas dos cabelos para a noiva da palavra.” O sentido desta imagem parece ser este: o pensamento é a noiva da palavra (como por exemplo Klopstock denomina a palavra o irmão gêmeo do pensamento), e desde que se enfeitou esta noiva com palavras encrespadas, ninguém foi mais apto que Hafis em fazer com que o pensamento enfeitado assim aparecesse claramente em sua beleza não ocultada.

c. O Símile

Desta última espécie de imagens podemos partir imediatamente para o *símile*. Pois nele já têm início, na medida em que é denominado o sujeito da imagem, a expressão autônoma e destituída de imagem do significado. A diferença, contudo, está em que no *símile* tudo aquilo que a imagem expõe exclusivamente na Forma imagética, também em sua abstração como significado – o qual surge por meio disso ao lado de sua imagem e é comparado com ela – pode obter para si um modo de expressão autônomo. Metáfora e imagem tornam intuitivos [*veranschaulichen*] os significados, sem expressá-los, de modo que apenas a conexão, na qual ocorrem as metáforas e as imagens, mostra abertamente o que de fato deve ser dito com elas. No *símile*, ao contrário, ambos os lados, a imagem e o significado – embora com maior ou menor minuciosidade ora da imagem ora do significado – encontram-se completamente separados, cada um considerado para si e apenas então relacionados nesta separação um ao outro devido às semelhanças do seu conteúdo.

A esse respeito pode-se denominar o *símile* em parte uma mera *repetição* ociosa, na medida em que um e mesmo conteúdo é exposto de Forma dupla, ou mesmo tripla ou quádrupla, em parte uma *superfluidade* muitas vezes entediante, uma vez que o significado já está aí para si e não necessita de nenhum modo de configuração a mais para ser compreendido. Mais ainda do que na imagem e na metáfora, pergunta-se [527] portanto na comparação enquanto tal por um interesse e uma finalidade essenciais no emprego de *símiles* isolados ou acumulados. Pois devido à mera vitalidade, como se supõe comu-

mente, eles devem ser empregados tampouco por causa de uma clareza maior. Ao contrário, símiles tornam apenas um poema demasiado débil e pesado, e uma mera imagem ou uma metáfora pode ter a mesma clareza, sem colocar além disso ao seu lado primeiramente o significado.

A autêntica finalidade do símile temos de estabelecer no fato de que a fantasia subjetiva do poeta – por mais que ela também tenha tornado consciente para si, segundo a sua universalidade mais abstrata, o conteúdo que ela quer expressar e o expressa nesta universalidade – encontra-se contudo igualmente compelida a procurar uma forma concreta para ele e a tornar intuível o representado segundo o seu significado também num fenômeno sensível. Por este lado, o símile expressa, como a imagem e a metáfora, a ousadia de que a fantasia, quando tem algum objeto [*Gegenstand*] à sua frente – seja ele um objeto [*Objekt*] singular sensível, um estado determinado, um significado universal – demonstra na ocupação com o mesmo a força de unir o que se encontra distante segundo a conexão exterior, e deste modo a força de introduzir o mais diverso no interesse por este um conteúdo e de capturar, por meio do trabalho do espírito na matéria dada, um mundo de fenômenos de múltiplas formas. Esta violência da fantasia de inventar formas e de domar por meio de relações e uniões plenas de sentido também o heterogêneo é aquilo que também se encontra no fundamento do símile.

α) *Em primeiro lugar*, o prazer da comparação só pode se satisfazer em vista dele mesmo, sem manifestar neste esplendor das imagens outra coisa que a audácia da fantasia mesma. Isto é igualmente o excesso da imaginação, a qual, particularmente nos orientais, se deleita num repouso e ociosidade meridionais [528] junto à riqueza e ao brilho de suas figurações sem uma outra finalidade, e que seduz o ouvinte a se entregar à mesma ociosidade, mas muitas vezes surpreende pelo maravilhoso poder com o qual o poeta se entrega às representações as mais variegadas e expressa um chiste da combinação, o qual é mais espiritualizado do que um mero chiste. Também Calderon possui muitas comparações desta espécie, particularmente quando ele retrata grandes e audaciosos desfiles e festividades, quando descreve a beleza dos cavalos, do cavaleiro ou quando ele fala dos navios, que então chama todas as vezes de “pássaros sem asas, peixes sem barbatanas”.

β) *Em segundo lugar*, de modo mais preciso, as comparações são um *demorar-se* em um e mesmo objeto, que por meio disso é tornado o ponto central substancial de uma seqüência de outras representações distanciadas, por meio de cuja alusão ou pintura é tornado objetivo o interesse maior pelo conteúdo comparado.

Este demorar-se pode ter diversos fundamentos.

αα) Como um *primeiro* fundamento deve ser indicado o *aprofundar-se* do ânimo no conteúdo, pelo qual ele é animado e o qual adere no interior de modo tão firme que o ânimo não consegue se separar do interesse permanente pelo mesmo. Com respeito a isso, pode-se afirmar a seguir uma diferença essencial entre a poesia oriental e a ocidental, da qual já tratamos de modo breve por ocasião do panteísmo. O oriental é menos egoísta no seu aprofundamento e, desse modo, sem languidez e saudade; a sua aspiração [*Verlangen*] permanece uma alegria mais objetiva pelo objeto de suas comparações e com isso mais teórica. Com ânimo livre ele olha ao seu redor, a fim de ver em tudo que o rodeia, que ele conhece e ama, uma imagem daquilo de que se ocupa o seu sentido e o seu espírito e de que são plenos. A fantasia libertada de toda concentração meramente subjetiva, curada de toda doença, satisfaz-se na representação comparativa do objeto mesmo, principalmente quando o mesmo deve ser elogiado, elevado e glorificado por meio [529] da comparação com o mais brilhante e o mais belo. O ocidente, ao contrário, é mais subjetivo e, na queixa e na dor, mais suspirante e mais desejoso [*verlangender*].

Este demorar-se é então preferencialmente um interesse dos *sentimentos*, particularmente do amor, o qual se alegra com os objetos do seu sofrimento e do seu prazer e, como ele não pode se soltar internamente destes sentimentos, também não se cansa de pintar o objeto dos sentimentos sempre de novo. Os enamorados são sobretudo ricos em desejos, esperanças e idéias mutáveis. A tais idéias podem ser atribuídos também os símiles, aos quais o amor em geral chega tão mais rápido quanto mais o sentimento abrange e penetra toda a alma e é comparativo para si mesmo. O que preenche a alma é, por exemplo, um belo objeto *singular*, a boca, o olho, o cabelo da amada. Então o espírito humano é ativo, inquieto, e particularmente a alegria e a dor não estão mortas e em repouso, mas infatigáveis e em movimento: um andar de cá para lá que, no entanto, relaciona toda a matéria restante com um sentimento, o qual torna o coração o ponto central do seu mundo. Aqui o interesse da comparação reside no sentimento mesmo, o qual se impõe a experiência de que outros objetos na natureza são igualmente belos ou causaram dor, razão pela qual o sentimento, ao comparar, abarca então estes objetos inteiros no círculo de seu próprio conteúdo, e desse modo o amplia e o universaliza.

Mas se o objeto do símile é inteiramente *singularizado* e *sensível* e se ele é posto em relação com outros fenômenos sensíveis semelhantes, então particularmente as comparações acumuladas desta espécie pertencem a uma reflexão ainda muito pouco profunda e a um sentir pouco formado, de modo que a multiplici-

dade, a qual se movimenta apenas na matéria exterior, aparece para nós facilmente débil e não pode interessar muito, pois não há nenhuma referência espiritual [530] a ser encontrada nela. Assim pode-se ler, por exemplo, no quarto capítulo do *Cântico dos Cânticos*: “Como és formosa, querida minha, como és formosa! Os teus *olhos* são como os das pombas. Os teus *cabelos* são como o rebanho de cabras que descem ondeantes do monte de Gileade. São os teus *dent*es como o rebanho das ovelhas recém tosquiadas, que sobem do lavadouro, e das quais todas produzem gêmeos, e nenhuma delas há sem crias. Os teus *lábios* são como um fio de escarlata e tua boca é formosa; as tuas *faces*, como romã partida, brilham através do véu. O teu *pescoço* é como a torre de Davi, edificada para arsenal; mil escudos pendem dela, todos broquéis de soldados valorosos. Os teus dois seios são como duas crias gêmeas de uma gazela, que se apascentam entre as rosas, antes que refresque o dia e fujam as sombras.”⁴⁰

A mesma ingenuidade encontramos em muitos dos poemas que levam o nome de Ossian, como por exemplo podemos ler: “Tu és como neve no prado; os teus cabelos como uma neblina no Kromla, quando ela se enrosca nos rochedos e cintila contra o raio de luz do oeste; teus braços como dois pilares no átrio do poderoso Fingal.”⁴¹

De espécie semelhante, Ovídio faz com que Polifemo diga segundo a oratória (*Metamorfoses*, XVIII, v. 789 – 807): “O! Galatéia, tu és mais branca que a folha da alfena nevada; mais florescente que pradarias, mais delgada que os compridos olmos; mais brilhante que o cristal, mais travessa que o delicado cabrito; mais lisa que a concha constantemente polida pelo mar; mais doce que o sol de inverno, que a sombra no verão; mais nobre que o fruto, mais visível que os altos plátanos” – e assim prossegue ao longo de todos os dezenove hexâmetros, com beleza de oratória, mas de pouco interesse como descrição de um sentimento ele mesmo pouco interessante.

Também em Calderon podem ser encontrados diversos exemplos desta espécie de comparações, embora um tal demorar-se se ajusta muito mais ao sentimento lírico enquanto tal e impede demasiadamente o progresso dramático, quando este demorar-se não é motivado convenientemente pela coisa mesma. Assim, Dom Juan, por exemplo, descreve [531] nas complicações do acaso longamente a beleza de uma dama sob um véu, a quem ele tinha seguido, e diz entre outras coisas:

40. Tradução de João Ferreira de Almeida. O itálico, no entanto, é do próprio texto para salientar os símiles. Hegel está empregando a tradução de Lutero (N. da T.).

41. *As canções de Ossian, Fingal*, canto I (N. da T.).

Obwohl dennoch manches Mal
Durchbrach durch die schwarzen Schranken
Jener undurchsicht'gen Hülle
Eine Hand von hellstem Glanze,
Die der Lilien und der Rosen
Fürstin war und der als Sklave
Huldigte des Schnees Glanz
Ein beschmutzter Afrikaner.⁴²

De outro modo as coisas se passam quando um ânimo movido mais profundamente se expressa em imagens e símiles, nos quais se dão a conhecer as relações interiores, espirituais, do sentimento, na medida em que ou o ânimo se torna como que uma cena natural exterior ou tal cena natural se torna o reflexo de um conteúdo espiritual. – Também nesta relação se apresentam nas assim chamadas poesias de Ossian muitas imagens e comparações, embora o âmbito dos objetos, que é usado aqui para os símiles, seja pobre e limitado na maioria das vezes a nuvens, neblina, tempestade, árvore, rio, fonte, sol, cardo ou erva. Assim, por exemplo, ele diz: “Agradável é o presente, ó Fingal! Ele é como o sol no Kromla, quando o caçador lamenta durante uma estação inteira a sua ausência e o avista agora por entre as nuvens.”⁴³ E numa outra passagem: “Não escutou agora Ossian uma voz? Ou é a voz dos dias que não mais são? Constantemente, como o *sol no ocaso*, vem à minha alma a lembrança de épocas passadas.” De igual modo conta Ossian: “Agradáveis são as palavras do canto, disse Kuthullin, e amáveis são as histórias de épocas passadas. Elas são como o orvalho silente da manhã sobre a colina da corça, quando fraco o sol brilha do seu lado e o lago imóvel e azul se encontra no vale.”⁴⁴ – Este demorar-se junto aos mesmos sentimentos e em seus símiles nestas poesias [532] é da espécie que exprime uma idade anciã cansada e débil numa tristeza e numa recordação dolorida. Em geral é próprio do sentimento melancólico, meigo, passar para comparações. O que tal alma quer, o que constitui o seu interesse, é distante e passado, e assim, em geral, ela já é exortada, em vez de se estimular, a mergulhar em outra coisa. As muitas comparações correspondem com isso tanto a esta disposição subjetiva quanto às representações na maioria das vezes tristes e ao círculo restrito ao qual ela se vê obrigada a permanecer.

42. “Embora às vezes rompendo/ Através das negras restrições/ Daquele impenetrável véu/ Uma mão do mais áureo resplandecer./ Ela que era a princesa dos lírios e/ Das rosas e ele como escravo/ Honrava o brilho da neve/ Um africano maculado” (N. da T.).

43. *Fingal*, canto III (N. da T.).

44. *Poemas de Ossian*, II, v. 183 (N. da T.).

Mas, inversamente, a *paixão* também pode se movimentar para cá e para lá, na medida em que ela, independente de sua inquietude, se concentra em um conteúdo variadamente em imagens e comparações, as quais são apenas idéias sobre um e mesmo objeto, a fim de encontrar no mundo exterior circundante uma contra-imagem [*Gegenbild*] do seu interior. Desta espécie, por exemplo, é aquele monólogo de Julieta no *Romeu e Julieta*, no qual ela se volta para a noite e clama:

Komm, Nacht! - Komm, Romeo, du Tag in Nacht!
 Denn du wirst ruhn auf Fittichen der Nacht
 Wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. –
 Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
 Mir meinen Romeo! Und stirb er einst,
 Nimm ihn, zerteil in kleine Stücke ihn:
 Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
 Daß alle welt sich in die Nacht verliebt
 Und niemand mehr der eiteln Sonne huldigt. – Usf.”⁴⁵

ββ) Estes símiles quase que exclusivamente líricos de um sentimento que se aprofunda no seu conteúdo se contrapõem aos símiles *épicas*, como os encontramos frequentemente, por exemplo, em Homero. Aqui o poeta, quando se demora em um determinado objeto comparando, tem por um lado o interesse de nos retirar da curiosidade por assim dizer prática, da expectativa, da esperança e do temor que cultivamos em relação ao desenlace dos acontecimentos, em relação às situações singulares e aos feitos [533] dos heróis, de nos retirar da conexão entre a causa, o efeito e a consequência e de fixar a nossa atenção nas configurações que ele coloca à nossa frente para consideração teórica enquanto repousantes, plásticas, iguais a obras de escultura. Este repouso, este afastamento do interesse meramente prático para aquilo que ele nos coloca perante os olhos, podem ser tanto mais produzidos quanto mais tudo é tomado de um outro campo com o qual o objeto é comparado. Por outro lado, o demorar-se em símiles tem o sentido ulterior de assinalar como importante um determinado objeto por meio desta descrição como que dupla, e não apenas deixá-lo passar ruidosamente com o fluxo do canto e dos acontecimentos.

45. “Venha noite! Venha, Romeu, tu que és dia na noite! Pois tu repousarás nas asas da noite/ Como fresca neve no dorso de um corvo. –/ Venha, suave, adorável noite! Venha, dá-me/ O meu Romeu! E se um dia ele morrer,/ Toma-o nos teus braços, divida-o em pedacinhos:/ Ele embelezará a face do céu de tal modo/ Que todo o mundo se apaixonará pela noite/E ninguém mais cultuará o vaidoso sol. – Etc.” Ato III, cena 2 (N. da T.).

Assim Homero, por exemplo, (*Ilíada*, XX, v. 164-175) diz de Aquiles, que se ergue inflamado para a luta contra Enéias: “Ele se aproxima como um leão perverso, que os homens ambicionam abater, o povo inteiro reunido para este fim; primeiramente ele caminha com desdém, mas quando um dos jovens belicosos o atinge com a lança, então ele se volta com a boca aberta, os dentes cheios de espuma, no peito geme o seu forte coração, com a cauda ele bate em suas laterais e quadris em ambos os lados e se impele a si mesmo para a luta. Com olhar ameaçador sua coragem o guia para frente, se vai acertar um dos homens ou se será morto ele mesmo no primeiro tumulto: assim a força e a coragem magnânima impeliram Aquiles de encontro ao resoluto herói Enéias.” De modo semelhante diz Homero (*Ilíada*, IV, v. 130 ss.) de Palas, quando ela desviou a flecha que Pândaro tinha lançado contra Menelau: “Ela não o esqueceu e desviou a flecha letal, tal como a mãe espanta uma mosca do filho quando ele em doce sono repousa.” E mais adiante, quando a flecha contudo feriu Menelau, lê-se (v. 141-146): “Como quando uma mulher de Meonia ou de Cária tinge o marfim com púrpura para o freio dos cavalos, este é guardado contudo no quarto e muitos cavaleiros desejaram tê-lo consigo, mas ele está guardado para um [534] rei como adorno, ambos, um ornamento para o cavalo e uma glória para o cavaleiro: assim correu sobre a coxa de Menelau o sangue” etc.

γ) Um *terceiro* fundamento para os símiles, frente ao mero regalo da fantasia, bem como frente ao sentimento que se aprofunda ou frente à imaginação que se demora comparativamente nos objetos importantes, deve ser ressaltado principalmente para a poesia dramática. O drama tem como seu conteúdo paixões conflitantes, atividade, *pathos*, o agir, o realizar do que é desejado interiormente; os quais não são expostos por ele como pela épica na Forma de acontecimentos passados, mas ele nos traz para a intuição os indivíduos mesmos e deixa que eles exteriorizem os seus sentimentos como os seus próprios e que executem as suas ações diante de nossos olhos, de modo que o poeta não se interpõe como mediador. Nesse sentido, parece que a poesia dramática exige a maior naturalidade na expressão das paixões, cuja intensidade na dor, no susto, na alegria, não poderia admitir símiles por causa desta naturalidade. Deixar os indivíduos agentes no tumulto do sentimento, no avanço para o agir, falar muito em metáforas, imagens, símiles, deve ser visto no sentido usual da palavra como inteiramente inatural e, por isso, como perturbador. Pois somos desviados por meio de comparações da situação presente e dos indivíduos que nela agem e sentem, conduzidos para o exterior, o estranho, não imediatamente pertencente à situação mesma, e particularmente o tom da conversação sofre com isso uma interrupção que incomoda. E

desse modo também na Alemanha durante a época em que os ânimos juvenis procuraram se libertar dos grilhões do gosto retórico francês, considerou-se os espanhóis, os italianos e os franceses como meros artistas, os quais colocavam sua imaginação *subjetiva*, seu chiste, seu decoro convencional e a eloquência elegante também então na boca das pessoas dramáticas quando deveria apenas dominar a paixão mais intensa [535] e sua expressão natural. Por isso, de acordo com este princípio da naturalidade, encontramos em muitos dramas daquela época o grito do sentimento, os pontos de exclamação e os travessões postos no lugar de uma dicção nobre, elevada, rica em imagens e plena de símiles. Em sentido semelhante, também críticos ingleses repreenderam de diversos modos em Shakespeare as comparações acumuladas e variegadas, as quais ele distribui aos seus personagens muitas vezes no ímpeto supremo da dor, onde a intensidade do sentimento [*Gefühl*] parece permitir ao menos espaço para o repouso da reflexão que pertence a todo símile. Sem dúvida que o figurar e comparar em Shakespeare é volta e meia enfadonho e acumulado; mas no todo deve ser concedido aos símiles uma posição e um efeito essenciais também no dramático.

Quando o sentimento se detém, porque ele se aprofunda no objeto e não pode se libertar dele, então os símiles têm a finalidade de mostrar no âmbito *prático* do agir que o indivíduo não mergulhou apenas imediatamente em sua situação, sentimento e paixão determinados, mas que também está acima disso enquanto uma natureza elevada e nobre e que pode livrar-se disso. A paixão põe limites e aprisiona a alma em si mesma, a restringe a uma concentração delimitada e deixa que ela desse modo emudeça, torne-se taciturna ou enfurecida e raivosa à toa. Mas a grandeza do ânimo, a força do espírito, se elevam sobre tal condição limitada e pairam em repouso belo, quieto, acima do *pathos* determinado, pelo qual são movidas. Esta libertação da alma é aquilo que os símiles expressam inicialmente de modo inteiramente formal [*formell*], na medida em que apenas a calma e a força profundas estão em condição de tornar objeto para si também a sua dor, o seu sofrimento, de se comparar com o outro e, com isso, intuir-se teoricamente em objetos estranhos ou, na troça mais terrível de si mesmo, pode também pôr diante de si seu próprio aniquilamento como uma existência exterior [536] e nisso ficar tranqüilo e firme em si mesmo [*in sich selber*]. No épico, como vimos, foi o poeta quem se esforçou em transmitir o repouso teórico que a arte exige, por meio de símiles demorados, ilustrativos; no dramático, ao contrário, as pessoas agentes aparecem *elas mesmas* como os *poetas* e os *artistas*, na medida em que fazem do seu interior um objeto, o qual elas têm a força de formar e de configurar, e nos dão a conhecer, por meio disso, a nobreza de seu modo de pensar e o poder do seu ânimo. Pois este mergulho em outro e no exterior é aqui a *libertação* do interior dos interesses meramente práticos ou da imediatez do sentimento para o configu-

rar teórico livre, donde se reconstitui de modo aprofundado aquele comparar por causa do comparar, como o encontramos no primeiro estágio, na medida em que ele pode surgir agora apenas como superação do mero aprisionamento e como desatamento da violência da paixão.

No decurso desta libertação podem ser diferenciados ainda os seguintes pontos principais, dos quais particularmente Shakespeare fornece a maior parte dos testemunhos.

αα) Se temos um ânimo diante de nós, ao qual deve sobrevir um grande infortúnio, por meio do qual ele é arruinado no seu mais íntimo [*Innersten*], e efetivamente sucede a dor de um destino irrecusável, então seria da espécie de uma natureza ordinária gritar imediatamente o susto, a dor, o desespero e, desse modo, aliviar-se. Um espírito forte, nobre, guarda a lamentação enquanto tal para si, mantém a dor capturada e conserva para si, desse modo, a liberdade de se ocupar no sentimento [*Gefühl*] profundo do sofrimento mesmo ainda com o mais distante na representação e neste distante expressar para si seu próprio destino em imagem. O homem se encontra então acima de sua dor, com a qual ele não é uno segundo o seu si-mesmo [*Selbst*] inteiro, mas da qual ele está igualmente diferenciado e, por isso, ainda pode se demorar em algo outro que se refere ao seu sentimento enquanto uma objetividade aparentada do mesmo. Assim, por exemplo, [537] o velho Northumberland no *Henrique IV* de Shakespeare, depois de perguntar ao mensageiro, que vem anunciar a morte de Percy, pela localização de seu filho e de seu irmão e não receber nenhuma resposta, exclama na disposição da dor a mais recente:

Du zitterst, und die Blässe deiner Wangen
Sagt deine Botschaft besser als dein Mund.
Ganz solch ein Mann, so matt, so atemlos,
So trüb, so tot im Blick, so hin vor Weh,
Zog Priams Vorhang auf in tiefster Nacht
Und wollt ihm sagen, halb sein Troja brenne;
Doch Priam fand das Feuer, eh er die Zunge –
Ich meines Percy Tod, eh du ihn meldest⁴⁶

Mas particularmente Ricardo II, quando tem de expiar a frivolidade juvenil de seus dias felizes, é um tal ânimo que, por mais que ele também se ensimesme na sua dor, conserva, não obstante, a força de colocá-la constante-

46. “Tu tremes, e a palidez das tuas faces/ Diz tua mensagem melhor que tua boca./ Igual a um homem, tão débil, tão extenuado,/ Tão confuso, tão morto no olhar, fulminado pela dor,/ Puxou a cortina de Príamo na noite profunda./ E queria dizer-lhe que metade de sua Tróia arde em chamas:/ Mas Príamo encontrou o fogo, antes que ele a língua –/ Eu a morte de Percy antes que tu a anunciáesses.” Ato I, cena I da segunda parte (N. da T.).

mente perante si em comparações novas. E isso é justamente o que comove e o infantil na tristeza de Ricardo, o fato de que ele constantemente a expressa para si objetivamente em imagens acertadas e conserva a dor tanto mais profundamente no jogo desta exteriorização. Quando, por exemplo, Henrique exige dele a coroa, ele replica: "Aqui, primo, toma a coroa. Deste lado esteja a minha mão, do outro a sua. Logo, a coroa de ouro é igual a um poço profundo, do qual dois baldes tiram água alternadamente; um sempre dançando no ar, o outro nas profundezas, não visto e cheio de água; este balde no fundo, cheio de lágrimas, sou eu, embebido de minha aflição; enquanto você paira nas alturas."⁴⁷

ββ) O outro lado disso consiste no fato de que um caráter, que já é *uno* com os seus interesses, com sua dor e destino, procura se libertar por meio de comparações desta unidade imediata e, desse modo, torna manifesta efetivamente a libertação por mostrar-se ainda capaz de símiles. No *Henrique VIII*, por exemplo, a rainha Catarina, abandonada por seu marido, exclama na mais profunda desolação: [538] "Eu sou a mulher mais desditosa do mundo, fracassada em um reino onde não há compaixão, nem amigo, nem esperança para mim! Onde nenhum parente chora por mim! Quase nenhuma sepultura me é concedida! Como o lírio que antes era rei das campinas e florescia, quero dobrar a minha cabeça e morrer."⁴⁸

Mais acertadamente ainda diz Brutus no *Júlio César* em sua ira para Cássio, o qual em vão tentou estimular:

O Cassius! einem Lamm seid Ihr gepaart,
Das so nur Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer,
Der vielgeschlagen flücht'ge Funken zeigt
Und gleich drauf wieder kalt ist.⁴⁹

Que Brutus possa encontrar nesta passagem uma transição para um símile, já demonstra que ele mesmo começou a reprimir a ira em si mesmo e a libertar-se dela.

Shakespeare eleva principalmente seus caracteres criminosos, por meio da grandeza do espírito no crime como na infelicidade, ao mesmo tempo sobre sua paixão ruim e não os deixa na abstração, como os franceses, quando

47. *Ricardo II*, Ato IV, cena 1 (N. da T.).

48. Ato III, cena 2 (N. da T.).

49. "Ó Cássio! estás como um cordeiro./ Que alimenta a cólera tal como o seixo o fogo./ O qual mostra fagulhas depois de malhado/ E logo em seguida de novo frio está." Ato II, cena 1 (N. da T.).

eles murmuram somente para si mesmos que querem ser criminosos, e sim ele dá aos caracteres esta força da fantasia, por meio da qual eles vêm à intuição do mesmo modo que uma outra forma estranha. Macbeth, por exemplo, quando chegou a sua hora, diz as famosas palavras: “Apague-se! apague-se! breve luz! A vida é apenas uma sombra errante, um ator pobre que teima e prossegue no palco durante a sua hora e então não é mais ouvido; é uma lenda contada por um tolo, cheia de sons e ruídos, mas que nada significa.”⁵⁰ – De igual modo se dá no *Henrique VIII* com o Cardeal Wolsey, quem, caído da sua altura, exclama no fim de sua carreira: “Adeus, eu te digo, um longo adeus, toda a minha grandeza! Esse é o destino dos homens: hoje brotam as suaves flores da esperança; amanhã ele floresce e está revestido com o adorno avermelhado; [539] no terceiro dia cai uma geada, e quando ele, o bom homem seguro, agora pensa com convicção que a sua felicidade cresce para a maturidade, a geada queima a raiz e então ele cai, tal como eu caí.”⁵¹

yy) Nesse objetivar e expressar comparativo reside então ao mesmo tempo o repouso e a calma do caráter em si mesmo, por meio dos quais ele sossega em sua dor e em seu declínio. Desse modo fala Cleópatra, quando ela já colocou a víbora letal no seu peito, para Charmian: “Cala-te! cala-te! Não vês a criança que está no meu seio, que suga a sua ama no sono? Tão doce quanto bálsamo, tão terna quanto a brisa, tão amigável.”⁵² – A picada da serpente relaxa os membros de tal modo que a morte mesma se engana e se tem como sono. – Essa imagem mesma pode valer como uma imagem para a natureza suave, tranqüilizadora destas comparações.

C. O DESAPARECIMENTO DA FORMA DE ARTE SIMBÓLICA

A Forma de arte simbólica em geral foi por nós apreendida de modo que nela significado e expressão não puderam penetrar numa configuração recíproca [*Ineinanderbildung*] alternante, consumada. No simbolismo inconsciente a *inadequação* dada desse modo do Conteúdo e da Forma permaneceu *em si*; no sublime, ao contrário, ela apareceu *abertamente* como inadequação, na medida em que tanto o significado absoluto, Deus, quanto sua realidade exterior, o mundo, foram expostos expressamente nesta relação negativa. Mas, in-

50. *Macbeth*, Ato IV, cena 3 (N. da T.).

51. *Macbeth*, Ato V, cena 5 (N. da T.).

52. *Antônio e Cleópatra*, ato V, cena 2 (N. da T.).

versamente, em todas estas Formas, o outro lado do simbólico, ou seja, o *parentesco* do significado e da forma exterior, na qual ele é levado à aparição foi de igual modo dominante; *exclusivo* no simbólico originário que ainda não contrapõe o significado à sua existência concreta; como relação *essencial* no sublime, a qual, a fim de também expressar Deus apenas de modo inadequado, necessitava dos fenômenos naturais, dos acontecimentos e dos atos do povo de Deus; [540] enquanto relação subjetiva e, com isso, *arbitrária* na Forma de arte comparativa. Esta arbitrariedade, no entanto, embora ela esteja completamente presente particularmente na metáfora, na imagem e no símile, esconde-se de igual modo também aqui ainda atrás do parentesco do significado e da imagem usada para o mesmo, na medida em que justamente por causa da *semelhança* de ambos empreende a comparação, cujo lado principal não é constituído pela *exterioridade*, mas justamente pela *relação* produzida por meio da atividade subjetiva dos sentimentos, das intuições, das representações interiores e de suas configurações aparentadas. Contudo, se não é o conceito da coisa mesma, mas apenas a arbitrariedade que junta o conteúdo e a forma artística, então ambos também devem ser postos como completamente exteriores um ao outro, de modo que o seu encontro se torna uma justaposição sem relação e um mero enfeite de um lado por meio do outro. Com isso, temos de tratar aqui, como apêndice, daquelas Formas de arte subordinadas, as quais nascem a partir de tal decomposição completa dos momentos pertencentes à verdadeira arte e que manifestam a autodestruição do simbólico nesta falta de relação.

Em virtude do ponto de vista geral deste estágio, de um lado se encontra o significado configurado para si de modo acabado, mas sem forma, para o qual enquanto Forma de arte resta portanto apenas um mero enfeite exterior, arbitrário; do outro lado se encontra a exterioridade enquanto tal, que, em vez de ser mediada para a identidade com o seu significado interior essencial, só pode ser acolhida e descrita na emancipação frente a este interior e, desse modo, na mera exterioridade de sua aparição [*Erscheinung*]. Isto fornece a diferença abstrata entre a poesia *didática* e a *descritiva*, uma diferença que, pelo menos em relação ao didático, pode ser apreendida apenas pela arte da poesia, pois apenas ela está em condição de representar os significados segundo a sua universalidade abstrata.

Entretanto, na medida em que o conceito da arte não reside na [541] disjunção, mas na identificação entre o significado e a forma, fazem-se valer neste estágio não apenas a separação completa, mas de igual modo também uma relação dos diferentes lados. Esta relação, contudo, depois da *transposição* do simbólico, não pode mais ser ela mesma de espécie *simbólica* e empre-

ende, por isso, a tentativa de superar o autêntico caráter do simbólico, a inadequação e a emancipação da Forma e do conteúdo, que todas as Formas anteriores foram incapazes de superar. Mas, na separação pressuposta dos lados a serem unificados, esta tentativa tem de permanecer um mero dever [*Sollen*], cujas exigências a serem satisfeitas ficam reservadas para uma Forma de arte mais completa, a clássica. – A fim de conquistar uma transição mais precisa, queremos lançar agora um breve olhar sobre estas últimas Formas.

1. O poema didático

Caso um significado, e mesmo que ele forme em si mesmo um todo concreto, coerente, seja apreendido por si como significado e não seja configurado enquanto tal, mas provido apenas de fora com um adorno artístico, então surge o poema didático. A poesia didática não deve ser incluída nas Formas autênticas da arte. Pois nela se encontra, de um lado, o conteúdo já constituído para si como significado na sua Forma desse modo prosaica, e, do outro lado, a forma artística, a qual contudo só pode ser anexada de modo inteiramente exterior ao poema didático, pois ele já está marcado anteriormente para a consciência completamente *de modo prosaico*; e este lado prosaico, ou seja, segundo a sua significação universal, abstrata e apenas com referência a ela, deve ser expresso com a finalidade da instrução para a inteligência e a reflexão do entendimento. A arte nesta relação exterior também só pode portanto dizer respeito no poema didático aos aspectos exteriores – por exemplo, o [542] metro, a linguagem elevada, os episódios intercalados, as imagens, os símiles, as exectorações acrescentadas do sentimento, o progresso rápido, as transições mais aceleradas etc. –, os quais não perpassam o conteúdo enquanto tal, mas apenas permanecem ao seu lado como um acréscimo, a fim de alegrar a seriedade e a aridez do ensinamento e de tornar a vida mais agradável por meio de sua relativa vitalidade. Aquilo que se tornou em si mesmo [*an sich selbst*] prosaico não deve ser transformado, mas apenas revestido poeticamente; como a arte da jardinagem, por exemplo, que na maioria das vezes é um mero arranjo exterior de uma localidade já dada por si pela natureza e não é em si mesma uma localidade bela, ou, como a arquitetura, que torna agradável à conformidade a fins um local construído para estados e ocupações prosaicos por meio de adorno e decoração exterior.

Desta maneira, por exemplo, a filosofia grega assumiu no seu começo a Forma do poema didático. Também Hesíodo serve de exemplo, embora a

autêntica concepção prosaica se manifeste então principalmente quando o entendimento se apossou do objeto com suas reflexões, conseqüências, classificações e a partir deste ponto de vista deseja instruir com graciosidade e elegância. Lucrécio, com referência à filosofia natural de Epicuro, Virgílio com as suas instruções agrícolas, apresentam exemplos de tal concepção, a qual apesar de todo o talento não pode chegar a uma forma artística autêntica livre. Na Alemanha, o poema didático não é agora mais apreciado, aos franceses, no entanto, [Jacques] Delille⁵³ apresentou, além dos seus poemas temporãos “Les jardins, ou l’art d’embellir les paysages” [1782] e o seu “L’homme des champs” [1800], neste século ainda um poema didático, no qual são tratados em seqüência, como em um compêndio de física o magnetismo, a eletricidade etc.

[543] 2. A poesia descritiva

A segunda Forma, que aqui se situa, é a Forma oposta à poesia didática. O ponto de partida não é tomado do significado pronto por si na consciência, mas do exterior enquanto tal, das regiões naturais, das construções, das estações do ano, dos períodos do dia e de sua forma exterior. Assim como no poema didático o conteúdo, segundo a sua essência, permanece em uma *universalidade* sem forma, aqui, inversamente, a *matéria exterior para si* se encontra em sua singularidade e aparição exterior não perpassada pelos significados do espiritual, as quais são por seu lado expostas, retratadas e descritas como estão na consciência habitual. Um tal conteúdo sensível pertence inteiramente apenas ao *único* lado da verdadeira arte, ou seja, à existência exterior, que na arte possui apenas o direito de se mostrar como realidade do *espírito*, da individualidade e de suas ações e acontecimentos, no terreno de um mundo circundante, mas não para si como mera exterioridade separada do espiritual.

3. O antigo epigrama

Por isso, o ensinar e o descrever também não podem ser retidos nesta unilateralidade, por meio da qual a arte estaria inteiramente superada, e ve-

53. Trata-se do abade e poeta Jacques Delille (1738-1813). Hegel pensa sem dúvida em um texto surgido em 1809, *Les trois règnes de la nature* (N. da T.).

mos de igual modo ser relacionado novamente a realidade exterior com o que é apreendido interiormente enquanto significado, o universal abstrato com a sua aparição [*Erscheinung*] concreta.

a) A este respeito já mencionamos o poema didático. Sem a descrição de estados exteriores e fenômenos singulares, sem a narrativa episódica de exemplos mitológicos e de outro tipo, ele raramente pode subsistir. Mas por meio de tal percurso paralelo do universal espiritual e do singular exterior está colocada, em vez de uma união completamente constituída, apenas uma relação inteiramente acessória, [544] a qual além disso nem ao menos diz respeito ao conteúdo total e à sua Forma de arte inteira, mas apenas aos lados e traços singulares.

b) Uma referencialidade como esta já se encontra em grande parte mais presente na poesia descritiva [*beschreibenden*], na medida em que ela acompanha as suas descrições [*Schilderungen*] com sentimentos, os quais podem suscitar a contemplação da paisagem natural, da alternância dos períodos do dia, dos intervalos naturais do ano, de uma colina coberta de floresta, de um mar ou o murmúrio de um riacho, de um cemitério, de um vilarejo bem localizado, de um silêncio, de uma cabana aconchegante. Como na poesia didática, também na poesia descritiva surgem, por isso, episódios enquanto acessórios animadores, particularmente a descrição de sentimentos comoventes, da doce melancolia, por exemplo, ou de pequenos incidentes do círculo da vida humana em esferas subordinadas. No entanto, esta conexão do sentimento espiritual com o fenômeno natural exterior pode ser mesmo aqui também ainda inteiramente exterior. Pois o local natural é pressuposto como dado por si autonomamente, o homem certamente se aproxima e sente isto e aquilo, mas a forma exterior e a sentimentalidade interior sob o luar, nas florestas e nos vales, permanecem exteriores uma à outra. Eu não sou então o intérprete, o admirador da natureza, mas sinto apenas nesta ocasião uma harmonia inteiramente indeterminada do meu interior excitado de tal e tal maneira e da objetividade diante de mim. Para nós alemães em particular, esta é a Forma preferida entre todas: descrições da natureza e, ao seu lado, o que pode ocorrer a alguém junto a tais cenas naturais justamente em belos e efusivos sentimentos. Este é um caminho nacional universal que cada um é capaz de percorrer. Mesmo muitas odes de Klopstock apresentam este tom.

c) Se perguntarmos, por isso, em *terceiro lugar*, por uma relação mais profunda entre ambos os lados em sua pressuposta separação, então podemos encontrá-la no antigo *epigrama*.

α) A essência originária do epigrama já diz [545] o seu nome: é uma *inscrição*. Sem dúvida há também aqui ainda, por um lado, um objeto e, por outro lado, é dito algo sobre ele; mas nos epigramas mais antigos, dentre os quais já Heródoto conservou alguns⁵⁴, não obtemos a descrição de um objeto acompanhado de alguma sentimentalidade, mas temos a coisa [*Sache*] mesma de modo duplo: uma vez a existência exterior e logo em seguida o seu significado e explicação, resumidos nos traços mais agudos, mais precisos, como epigrama. Este caráter originário, contudo, também foi perdido pelo epigrama tardio entre os gregos e progrediu cada vez mais para reter e anotar – acerca de incidentes singulares, obras de arte, indivíduos – idéias espirituosas, chistosas, animadoras, comoventes, lançadas fugazmente, as quais não apresentam sobremaneira o objeto mesmo, mas relações subjetivas plenas de sentido em respeito a ele, o objeto.

β) Quanto menos o objeto mesmo por assim dizer adentra nesta espécie de exposição, tanto mais incompleta ela se torna por meio disso. A este respeito podem ser mencionadas de passagem ainda Formas de arte mais recentes. Nas novelas de Tieck, por exemplo, trata-se muitas vezes de obras de arte ou de artistas especiais, de uma determinada galeria de quadros ou de uma determinada música, e a isso se acopla então algum romancelinho. Mas estas pinturas determinadas, que o leitor não viu, as músicas que não escutou, o poeta não pode tornar intuitíveis e audíveis, e a Forma inteira, se ela gira justamente em torno de tais objetos, permanece deficiente neste aspecto. De igual modo, em romances maiores também tomou-se artes inteiras e suas mais belas obras como conteúdo autêntico, como o fez [Wilhelm] Heinse⁵⁵ no seu *Hildegard von Hohental* [1795-96] com a música. Se, pois, a obra de arte inteira não consegue trazer o seu objeto essencial para uma exposição mais adequada, então ela mantém segundo o seu caráter fundamental uma Forma inadequada.

[546] γ) A *exigência* que nasce a partir das carências indicadas é simplesmente a de que o fenômeno exterior e o seu significado, a coisa [*Sache*] e a sua explicação espiritual tampouco devem se dividir em uma *separação* total, como anteriormente foi o caso, quando sua *unificação* pode permanecer uma junção simbólica ou sublime e comparativa. A autêntica exposição deve, por isso, ser procurada apenas onde a coisa dá a explicação do seu conteúdo espi-

54. Histórias, VII, 228 (N. da T.).

55. Johann Jakob Heinse (1746-1803), tradutor de Petrónio, Tasso e Ariosto, é um dos romancistas mais célebres na Alemanha do fim do século XVIII. Seu grande romance "Ardinghella ou as Ilhas bem aventuradas" (1787) foi a "bíblia" dos adeptos da moral livre e da vida natural. O romance aqui evocado por Hegel data de 1795-1796 (N. da T.).

ritual por meio de sua aparição [*Erscheinung*] exterior e nele mesmo, na medida em que o espiritual se desdobra completamente na sua realidade e com isso o corpóreo e o exterior não são nada mais do que a explicação adequada do espiritual e do interior mesmo.

A fim de considerar o completo *cumprimento* desta tarefa, temos de nos despedir no entanto da Forma de arte *simbólica*, já que o caráter do simbólico consistiu justamente em unir a alma do significado à sua forma corporal sempre de modo apenas *incompleto*.

|13| *Segunda Seção*

A FORMA DE ARTE CLÁSSICA

Introdução

DO CLÁSSICO EM GERAL

O ponto central da arte é constituído pela união, que é fechada em si mesma para a totalidade livre, entre o Conteúdo e a forma simplesmente adequada a ele. Esta realidade coincidente com o conceito do belo, à qual em vão aspirava a Forma de arte simbólica, conduz primeiramente a *arte clássica* à aparição [*Erscheinung*]. Por isso, na consideração anterior da Idéia do belo e da arte já determinamos antecipadamente a natureza universal do clássico; o *ideal* fornece o conteúdo e a Forma para a arte clássica, a qual realiza, nesse modo adequado de configuração, aquilo que a verdadeira arte é segundo o seu conceito.

Desta completude fizeram parte, contudo, todos os momentos particulares, cujo desenvolvimento tomamos como o conteúdo da seção precedente. Pois a beleza clássica tem como o 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*]. Com efeito, no simbólico também partimos da unidade do significado e de seu modo de aparição sensível produzido pela arte, mas esta unidade era *apenas imediata* e por isso inadequada. Pois o autêntico conteúdo ou permaneceu o próprio natural, segundo a sua *substância* e a sua *universalidade* abstrata, razão pela qual [14] a existência [*Existenz*] natural *singularizada*, embora fosse vista como a existência [*Dasein*] efetiva daquela universalidade, não estava em condições

de expor a mesma de modo correspondente; ou o apenas interior e somente apreensível pelo espírito, quando foi feito conteúdo, obteve sua aparição com isso igualmente inadequada no estranho a ele mesmo, no imediatamente singular e sensível. Em geral, significado e forma estavam apenas numa relação de mero parentesco e alusão, e por mais que, segundo algumas considerações, eles também pudessem ser colocados em conexão, segundo outras considerações, todavia, eles igualmente se separavam. Por conseguinte, esta primeira unidade rompeu-se, o interior e o ideal [*ideelle*] abstratamente simples colocaram-se de um lado para a concepção indiana de mundo, de outro lado a efetividade múltipla da natureza e da existência humana finita; e a fantasia na inquietude de seu ímpeto oscilava de um lado para o outro sem conduzir o ideal [*ideelle*] para si até a autonomia absoluta pura e sem preenchê-lo verdadeiramente com a matéria dada e transformada do fenômeno e sem poder expô-la no mesmo em associação aquietada. O brutal e o grotesco na mistura de elementos contrários uns aos outros desapareceu de igual modo novamente, mas apenas para dar espaço a um enigma igualmente insatisfatório, o qual era capaz de colocar apenas o problema da solução ao invés da própria solução. Pois também aqui faltava ainda a liberdade e a autonomia do conteúdo, as quais surgem apenas quando o interior vêm à intuição, enquanto total em si mesmo e, portanto, enquanto se expande sobre a exterioridade inicialmente diferente e estranha para ele. Esta autonomia em si e para si, enquanto o significado absoluto livre, é a autoconsciência que possui o absoluto como o seu conteúdo e a subjetividade espiritual como a sua Forma. Frente a esta potência que determina, pensa e quer a si mesma, todo o restante é apenas relativa e momentaneamente autônomo. Os fenômenos sensíveis da natureza – o sol, o céu, os corpos celestes, as plantas, [15] os animais, as rochas, os rios, os mares – têm apenas uma relação abstrata consigo mesmos e são envolvidos no processo constante com as outras existências, de modo que eles só podem valer para a representação finita enquanto autônomos. Neles ainda não sobressai o verdadeiro significado do absoluto. Sem dúvida, a natureza se encontra fora, mas apenas no ser-fora-de-si [*Außersichsein*]; o seu interior não é como interior para si mesmo, mas derramado sobre a multiplicidade variada do fenômeno e, desse modo, não autônomo. Apenas no espírito, enquanto a relação concreta, livre, infinita para si mesma [*auf sich*], o verdadeiro significado absoluto está verdadeiramente fora e é autônomo em sua existência.

No caminho para esta sua libertação do imediatamente sensível e para a sua autonomização em si mesmo, encontramos o *sublime* e a santificação da fantasia. O absolutamente significativo é inicialmente o uno pensante, absolu-

to e destituído de sensibilidade, que se relaciona consigo mesmo como o absoluto e que põe, nesta relação, o outro criado por ele mesmo, a natureza e a finitude em geral como o negativo, o inconsistente em si mesmo. Trata-se do universal em si e para si, representado como a potência objetiva sobre a existência inteira, mesmo que este uno seja levado à consciência e à exposição em sua direção expressamente negativa frente ao criado ou em sua imanência panteísta positiva nele. Mas a dupla deficiência desta intuição consiste, para a arte, *primeiramente* no fato de que este uno e este universal, os quais constituem o significado fundamental, ainda não chegaram em si mesmos [*an sich selbst*] a uma determinação e a uma diferenciação mais precisas e, desse modo, tampouco à individualidade e à personalidade autênticas, nas quais o uno e o universal poderiam ser apreendidos como espírito e ser postos em uma forma perante a intuição, a qual pertenceria ao Conteúdo espiritual, segundo o seu próprio conceito, e seria adequada a ele. A Idéia concreta do espírito, ao contrário, exige que ele se determine e se diferencie em si mesmo e, na medida em que ele se torna objetivo, ganha uma aparição [*Erscheinung*] exterior nesta [16] duplicação, a qual, embora corpórea e presente, permanece simplesmente penetrada por ele e, portanto, tomada para si, não expressa nada, mas deixa surgir apenas o espírito enquanto o seu interior, do qual ela é exteriorização e realidade. Pelo lado do mundo objetivo, encontra-se unida, *em segundo lugar*, àquela abstração do absoluto indiferenciado em si mesmo a deficiência de que também o fenômeno efetivo, enquanto o que é destituído de substância em si mesmo, torna-se incapaz de ressaltar de modo verdadeiro o absoluto em forma concreta.

Em oposição àqueles cânticos de louvor, aos discursos elogiosos e aos triunfos da glória abstrata e universal de Deus, devemos nos lembrar nesta transição para uma Forma de arte mais elevada do momento da negatividade, da alteração, da dor, da passagem pela vida e pela morte, o qual encontramos de igual maneira no Oriente. Foi no Oriente que a *diferenciação* em si mesma surgiu, sem se concentrar na *unidade* e autonomia da subjetividade. Mas ambos os lados, a unidade autônoma em si mesma e a diferenciação e a realização determinada em si mesma, fornecem apenas na sua totalidade concreta mediada uma autonomia verdadeiramente livre.

A esse respeito podemos mencionar de passagem ainda uma outra intuição ao lado do sublime, a qual de igual modo começou a se desenvolver no Oriente. Ela é, frente à substancialidade do Deus *único*, a apreensão da liberdade interior, da autonomia, da independência da pessoa singular em si mesma, na medida em que o Oriente permite a formação desta direção. Como

intuição principal devemos procurá-la nos *árabes*, os quais em seus desertos, sobre o infinito mar de suas planícies, com o puro céu sobre si, em tal natureza são mostrados na sua própria coragem e na valentia do seu punho, bem como nos meios da sua subsistência, no camelo, no cavalo, na lança, na espada. À diferença da brandura e da abnegação indianas, bem como do panteísmo maometano tardio da [17] poesia, encontra-se aqui a autonomia mais férrea do caráter pessoal e permite então também aos objetos sua efetividade imediata delimitada e firmemente determinada. A esta autonomia inicial da individualidade está unida ao mesmo tempo a amizade fiel, a hospitalidade, a magnanimidade sublime, mas de igual modo também um desejo infinito de vingança e a lembrança inapagável de um ódio, o qual cria espaço e satisfação para si com paixão impiedosa e crueldade completamente insensível. Mas o que ocorre sobre este solo aparece mantido como humano no círculo humano; são atos de vingança, relações amorosas, traços de magnanimidade abnegada, dos quais desapareceu o fantástico e o maravilhoso, de tal modo que tudo nos é apresentado firme e determinadamente segundo a conexão necessária das coisas. – Encontramos anteriormente já nos hebreus uma concepção semelhante dos objetos efetivos, os quais estão reconduzidos à sua firme medida e que vêm à intuição em sua força livre, não meramente útil; também a autonomia mais firme do caráter, a selvageria da vingança e do ódio se encontram na nacionalidade originalmente judaica; contudo, mostra-se de imediato a diferença de que aqui também as configurações mais intensas da natureza são retratadas menos segundo elas mesmas do que segundo o poder de Deus, em relação ao qual elas imediatamente perdem de novo a sua autonomia, e também o ódio e a perseguição, enquanto pessoais, não se voltam apenas contra pessoas, mas contra povos inteiros no culto a Deus enquanto sede de vingança nacional. Como, por exemplo, os Salmos mais tardios e particularmente os profetas sabem desejar e rogar constantemente apenas a infelicidade e a decadência de outros povos e encontram não raras vezes a sua força principal no amaldiçoar e no praguejar.

Os elementos da verdadeira beleza estão dados, sem dúvida, nestes pontos de vista há pouco mencionados, mas inicialmente separados, espalhados e postos apenas em falsa relação, ao invés de em verdadeira identidade. [18] Por isso, a unidade apenas ideal e abstrata do divino não pode conduzir a um fenômeno artístico simplesmente adequado na Forma da individualidade efetiva, ao passo que a natureza e a individualidade humana, segundo o seu interior e o seu exterior, ou não se mostram preenchidas pelo absoluto ou não se mostram perpassadas positivamente por ele. Esta *exterioridade* do significado,

que é tornado o conteúdo essencial, e do fenômeno determinado, no qual ele deve vir à exposição, evidencia-se finalmente, *em terceiro lugar*, na *atividade artística comparativa*. Nela ambos os lados se tornaram completamente autônomos, e a unidade que mantém a coesão é apenas a subjetividade comparativa invisível. Desse modo, contudo, justamente a deficiência de tal exterioridade evidenciou-se em grau cada vez mais intenso e mostrou-se como o negativo para a autêntica exposição artística e, com isso, como algo a ser superado. Se esta superação é efetivamente consumada, então o significado não pode ser o ideal [*ideellen*] *abstrato* em si mesmo, mas o interior determinado em si mesmo e por meio de si mesmo, o qual, nesta sua totalidade concreta, tem igualmente em si mesmo [*an sich selbst*] o outro lado, ou seja, a Forma do fenômeno fechado e determinado em si mesmo, e, portanto, expressa e dá significado apenas a si mesmo na existência exterior enquanto a sua existência.

*I. A Autonomia do clássico como interpenetração
do espiritual e de sua forma natural*

Esta totalidade livre em si mesma que permanece igual a si mesma no seu outro, para o qual ela se determina, o interior que se relaciona consigo mesmo nesta sua objetividade, é o verdadeiro, livre e autônomo em si e para si, o qual não expõe na sua existência nada mais do que a si mesmo. No reino da arte, este Conteúdo não se encontra na sua Forma infinita, não é o *pensar* de si mesmo enquanto o essencial, o absoluto, que se torna objetivo na Forma da universalidade [19] ideal e que se faz para si mesmo, e sim ainda está na existência imediatamente natural e sensível. No entanto, na medida em que o significado é autônomo, na arte ele deve tomar a sua forma a partir de si mesmo e ter o princípio de sua exterioridade em si mesmo [*an sich selber*]. Ele deve retornar por isso para o natural, porém como domínio sobre o exterior, o qual não existe mais enquanto mera objetividade natural, na medida em que é um lado da totalidade do interior mesmo, mas mostra sem autonomia própria apenas a expressão do espírito. Desse modo, nesta interpenetração a forma natural e a exterioridade transformadas 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 a si mesmo no seu outro, de pôr o natural de modo ideal e de se expressar no natural e junto ao natural. Nesta espécie de unidade está fundamentado o conceito da Forma de arte clássica.

a) Esta identidade do significado com a corporeidade deve ser apreendida aqui com maior precisão, no sentido de que não tem lugar nenhuma separação dos lados no interior de sua união realizada e, por isso, o interior não se retira em si mesmo, enquanto *espiritualidade apenas interior*, do corporal e da efetividade concreta, donde poderia se apresentar uma diferença de ambos um em relação ao outro. Na medida em que o objetivo e o exterior, nos quais o espírito vem à intuição, são ao mesmo tempo *determinados e particularizados* segundo o seu conceito, então o espírito livre, o qual é trabalhado pela arte para a sua realidade *adequada*, pode ser apenas a individualidade tanto *determinada* quanto *autônoma* em si mesma na sua forma natural. Por isso, o *humano* constitui o ponto central e o conteúdo da beleza e da arte verdadeiras; mas enquanto [20] conteúdo da arte, tal como já foi desenvolvido no conceito do ideal, sob a determinação essencial da individualidade concreta e do fenômeno exterior adequado a ela, o qual é purificado em sua objetividade da debilidade da finitude.

b) A esse respeito depreende-se imediatamente que o modo de exposição clássico, segundo a sua *essência*, não pode mais ser de espécie *simbólica*, no sentido mais exato da palavra, mesmo que por vezes ainda entrem em jogo alguns ingredientes simbólicos. A mitologia grega, por exemplo, que pertence ao ideal clássico na medida em que a arte se apodera dela, não é de beleza simbólica quando apreendida no seu ponto central, mas configurada no caráter autêntico do ideal da arte, embora alguns resquícios do simbólico permaneçam presos a ela, como ainda veremos. – Mas se perguntarmos pela forma determinada que pode entrar nesta unidade com o espírito, sem ser uma mera alusão do seu conteúdo, então resulta da determinação de que o conteúdo e a Forma devem ser adequados no clássico, também para o lado da *forma*, a exigência da totalidade e da autonomia em si mesmas. Pois à autonomia livre do todo, na qual se encontra a determinação fundamental do clássico, faz parte que cada um dos lados, tanto o Conteúdo espiritual quanto a sua aparição [*Erscheinung*] exterior, seja em si mesmo a totalidade, a qual constitui o conceito do todo. Apenas deste modo cada lado é idêntico *em si* ao outro lado e, portanto, é rebaixada a sua diferença à mera diferenciação da Forma de uma e mesma coisa, donde também o todo aparece como livre na medida em que os seus lados se mostram como adequados, já que ele se expõe em cada um dos lados e é uno em ambos os lados. A deficiência desta livre duplicação de

si dentro da mesma unidade acarretou no simbólico justamente a não liberdade do conteúdo e, desse modo, também da Forma. O espírito não era claro para si mesmo e, portanto, a sua realidade exterior não se mostrava como a sua própria, como por ele e nele em si e para si. Inversamente, [21] sem dúvida a forma deveria ser significativa, mas o significado residia nela apenas parcialmente, apenas segundo qualquer lado. Por conseguinte, a existência exterior, ainda igualmente exterior em relação ao seu interior, fornecia inicialmente apenas *a si mesma* ao invés do significado a ser exposto, e se ela devia mostrar que tinha de apontar ainda para algo de ulterior, então era preciso que fosse forçada a tanto. Ela não permaneceu nesta desfiguração nem ela mesma, nem se tornou o outro, o significado, mas manifestou nada mais do que uma junção e mistura enigmática do estranho ou, enquanto mero adorno servil e enfeite exterior, reverteu para a mera glorificação do significado único absoluto de todas as coisas, até que ela tivesse de ser abandonada finalmente à mera arbitrariedade subjetiva da comparação com um significado distante dela e indiferente a ela. Para essa relação não livre se dissolver, a forma já tem de ter em si mesma [*an sich selber*] o seu significado e, mais precisamente, o significado do espírito. Essa forma é essencialmente a *humana*, pois somente a exterioridade do homem é capaz de revelar o espiritual de modo sensível. A expressão humana no rosto, nos olhos, na postura, no gesto, é certamente material e nisso não é o que é o espírito; mas no seio desta corporalidade mesma o exterior humano não é apenas vivo e natural, assim como o animal, mas também a corporalidade que espelha em si mesma o espírito. Através dos olhos olha-se na alma dos homens, como o seu caráter espiritual é expresso em geral por toda a sua formação. Se, portanto, a corporalidade pertence ao espírito como *sua* existência, então também o espírito é o interior pertencente ao corpo e nenhuma interioridade estranha à forma exterior, de modo que a materialidade não tem em si mesma ainda um outro significado ou aponta para este. A forma humana certamente traz em si muito do tipo animalesco universal, mas toda a diferença entre o corpo humano e o corpo animal consiste apenas no fato de que o humano se mostra, segundo toda a sua formação, como a morada e certamente como a única existência natural possível do espírito. [22] Por isso apenas no corpo o espírito é dado também imediatamente para os outros. – Contudo, aqui não é o lugar para indicar a necessidade desta junção e a correspondência especial entre alma e corpo; aqui devemos pressupor esta necessidade. Pois há sem dúvida na forma humana elementos mortos, feios, isto é, elementos determinados por influências e dependências estranhas; se este é o caso, então é a tarefa [*Sache*] da arte apagar a diferença entre o mero na-

tural e o espiritual e fazer da corporalidade exterior uma forma bela completamente configurada, animada e espiritualmente viva.

No que diz respeito ao exterior, neste modo de exposição não se apresenta então mais nada que é simbólico e são excluídos todo o mero procurar, almejar, desfigurar e inverter. Pois o espírito, quando se apreendeu como espírito, é o que está pronto e é o claro para si, e igualmente também a sua conexão com a forma adequada a ele é, por um lado, algo pronto e dado em si e para si, que não precisa primeiro realizar-se por uma junção produzida pela fantasia em contraposição ao que é dado. Tampouco a Forma de arte clássica é uma personificação superficial meramente posta corporalmente, na medida em que o espírito inteiro, tanto quanto ele pode constituir o conteúdo da obra de arte, sai para a corporalidade e é capaz de se identificar com ela de modo completo. A partir deste ponto de vista também pode ser considerada a representação de que a arte imitou a forma humana. Segundo a perspectiva usual, este acolher e imitar [*Nachbilden*] aparecem, todavia, como uma casualidade, contra o que há de se afirmar que a arte desenvolvida até a sua maturidade, segundo a necessidade, precisou expor na Forma do fenômeno exterior humano, pois o espírito só alcança nele a existência adequada a ele no sensível e no natural.

O que ocorre com o corpo humano e com sua expressão ocorre também com os sentimentos, [23] impulsos, atos, acontecimentos e atividades humanos; a sua exterioridade no clássico também não é caracterizada apenas como naturalmente viva, mas como espiritual, e o lado do interior é levado a uma identidade adequada ao exterior.

c) Na medida em que a arte clássica apreende a espiritualidade livre como individualidade determinada e intui a mesma imediatamente em seu fenômeno corporal, muitas vezes foi feita a ela a censura do antropomorfismo. Entre os gregos, por exemplo, já Xênófanos se pronunciou contra o modo de representação dos deuses, ao dizer que se os leões tivessem sido os escultores, então teriam dado a seus deuses a forma de leão.¹ De espécie semelhante é a palavra chistosa francesa: Deus criou os homens à sua imagem, mas o homem fez o mesmo e criou Deus à sua semelhança. Em relação à Forma de arte seguinte, a romântica, deve ser observado a esse respeito que o Conteúdo da beleza artística clássica é sem dúvida ainda deficiente como é deficiente a religião da arte mesma²; mas a deficiência se encontra assim menos no antropomórfico

1. Diels, Fragmento 15. Cf. na tradução brasileira de Gerd Bornheim, In: *Os filósofos pré-socráticos*, São Paulo, Cultrix, 1985, p.32 (N. da T.).

2. "Religion der Kunst". Esta expressão designa o título do item dedicado à arte na *Fenomenologia do Espírito* (N. da T.).

enquanto tal, que deve-se afirmar, ao contrário, que a arte clássica é certamente antropomórfica o suficiente para a arte, mas de menos para a religião mais elevada. O cristianismo levou o antropomorfismo muito mais adiante; pois, segundo a doutrina cristã, Deus não é apenas um indivíduo configurado humanamente, mas um indivíduo efetivamente singular, inteiramente Deus e inteiramente um homem efetivo, penetrado em todas as condições da existência e que não é um mero ideal configurado humanamente da beleza e da arte. Se se tem do absoluto apenas a representação de uma essência abstrata, sem diferenças em si mesma, então desaparece certamente toda espécie de configuração; mas para que Deus seja como espírito, a isso pertence seu aparecer como homem, como sujeito singular, – não como ser humano ideal, mas como um sair efetivo até a exterioridade temporal, inteira, da existência também imediata e natural. Na intuição cristã [24] se encontra, a saber, o movimento infinito de se impelir até o extremo da oposição e de retornar para a unidade absoluta apenas como supressão [*Aufhebung*] desta separação em si mesma. Neste momento da separação recai o vir-a-ser homem de Deus, na medida em que ele entra, como subjetividade efetiva singular, na diferença diante da unidade e da substância enquanto tais, nesta temporalidade e espacialidade comuns, passa pelo sentimento, pela consciência, pela dor da cisão, a fim de chegar à reconciliação infinita por meio desta oposição igualmente dissolvida de novo. Segundo a representação cristã, este ponto de transição está na natureza de Deus mesmo. De fato, Deus há de ser apreendido desta maneira como espiritualidade livre absoluta, na qual o momento do natural e da singularidade imediata certamente tem de estar dados, mas tem de ser superados na mesma medida. Na arte clássica, ao contrário, a sensibilidade não foi morta nem morreu, mas em compensação também não ressuscitou para a espiritualidade absoluta. A arte clássica e a sua religião bela também não satisfazem, por isso, as profundezas do espírito; por mais concretas que elas sejam também em si mesmas permanecem ainda abstratas para o espírito, pois elas têm como seus elementos, ao invés do movimento e da reconciliação alcançada a partir da contraposição daquela subjetividade infinita, apenas a harmonia imperturbada da individualidade livre determinada em sua existência adequada, este repousar em sua realidade, esta felicidade, esta satisfação e grandiosidade em si mesmas, esta serenidade e beatitude eternas, as quais não perdem o repousar seguro sobre si mesmo inclusive no infortúnio e na dor. A arte clássica não trabalhou a oposição, que está fundamentada no absoluto, até a profundidade e a reconciliou. Desse modo, ela não conhece também o lado que está em relação com esta oposição, ou seja, o endurecimento do sujeito em si mesmo enquanto persona-

lidade abstrata contra o ético e o absoluto, contra o pecado e o mal, bem como não conhece o retraimento da interioridade subjetiva em si mesma, o dilaceramento, a inconsistência, em geral o círculo inteiro das [25] cisões, o qual em seu interior introduz o lado não belo, o feio, o adverso, segundo o sensível e o espiritual. A arte clássica não transpõe o solo puro do ideal autêntico.

2. A arte grega como existência efetiva do ideal clássico

No que se refere à efetivação *histórica* do clássico, quase não é necessário observar que devemos procurá-la nos gregos. A beleza clássica com a sua abrangência infinita do Conteúdo, da matéria e da Forma foi uma dádiva concedida ao povo grego, e devemos prestar honras a este povo por ter produzido a arte na sua suprema vitalidade. Os gregos, segundo a sua efetividade imediata, viveram no afortunado centro da liberdade subjetiva autoconsciente e da substância ética. Não permaneceram nem na unidade oriental não livre, que tem como consequência um despotismo religioso e político, na medida em que o sujeito privado de si [*selbstlos*] sucumbe na substância universal una ou em algum aspecto particular da mesma, pois ele não tem em si mesmo enquanto pessoa nenhum direito e com isso nenhuma sustentação; nem avançaram para aquele aprofundamento subjetivo, no qual o sujeito singular se separa do todo e do universal, a fim de ser para si segundo a sua própria interioridade, e só atinge por meio de um retorno mais elevado na totalidade interior de um mundo puramente espiritual a reunificação com o substancial e o essencial, – mas na vida ética grega, o indivíduo era certamente autônomo e livre em si mesmo, sem contudo se desprender no presente temporal [*zeitlichen Gegenwart*] dos interesses universais dados do Estado efetivo e da imanência afirmativa da liberdade espiritual. O universal da eticidade e a liberdade abstrata da pessoa no interior e no exterior, em conformidade com o princípio da vida grega, permanecem em [26] imperturbada harmonia, e na época na qual este princípio se fazia valer a si numa pureza ainda incólume também na existência efetiva não se apresentava a autonomia do político frente a uma moralidade subjetiva diversa dele; a substância da vida do Estado estava de igual modo imersa nos indivíduos, assim como estes procuravam sua liberdade própria apenas nos fins universais do todo. – O belo sentimento, o sentido e o espírito desta venturosa harmonia atravessam todas as produções nas quais a liberdade grega tornou-se consciente de si mesma e representou a si a sua essência. Por isso, a sua concepção de mundo [*Weltanschauung*] é justamente o centro no qual a beleza começa a sua verda-

deira vida e instaura o seu reino sereno; o centro da vitalidade livre, que não está aí apenas imediata e naturalmente, mas, gerada por meio da intuição espiritual, é transfigurada por meio da arte; o centro de uma formação da reflexão e ao mesmo tempo de uma ausência de reflexão, a qual nem isola o indivíduo nem é capaz de trazer de volta também a sua negatividade, dor, infelicidade, para a unidade e a reconciliação positivas; contudo, um centro que, como a vida em geral, é ao mesmo tempo apenas um ponto de passagem, mesmo que ele também neste ponto de passagem galgue ao cimo da beleza e seja na Forma de sua individualidade plástica tão concretamente espiritual e rico que todos os sons ressoam nele e também surge o acontecido para o seu ponto de vista, mesmo que não mais como absoluto e incondicional, todavia como um aspecto secundário e como um pano de fundo [*Hintergrund*]. – Neste sentido, o povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. 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, enquanto a arte romântica posterior, [27] embora sendo arte, já aponta contudo para uma Forma mais elevada da consciência àquela que a arte está em condições de fornecer.

3. A posição do artista produtor na Forma de arte clássica

Se, por um lado, até o momento estabelecemos a individualidade livre em si mesma como o Conteúdo do clássico e, por outro lado, também exigimos a mesma liberdade para a forma, então nisso já se encontra que a fusão total de ambos, por mais que ela queira se expor também como imediatez, não pode contudo ser nenhuma unidade primeira e com isso natural, mas tem de mostrar-se como uma junção *feita*, realizada pelo espírito subjetivo. A arte clássica, na medida em que o seu conteúdo e a sua Forma é o livre, decorre apenas da liberdade do espírito que é claro a si mesmo. Por isso, *em terceiro lugar*, também o artista obtém uma posição diversa da anterior. A sua produção se mostra como o agir livre do homem que reflete, que igualmente *sabe* o que quer assim como *pode* o que quer, e que, portanto, do mesmo modo não tem dúvidas nem no que concerne ao significado e ao Conteúdo substancial, que ele tenciona configurar para a intuição, nem se encontra impedido na execução por alguma incapacidade técnica.

Se lançarmos um olhar mais atento sobre esta posição modificada do artista, então a sua liberdade se mostra,

a) no que diz respeito ao *conteúdo*, no fato de ele não precisar procurar o mesmo na irrequieta efervescência simbólica. A arte simbólica permanece presa ao trabalho de produzir e de tornar claro primeiramente o seu Conteúdo, e este Conteúdo é ele mesmo apenas o primeiro, ou seja, por um lado, a essência na Forma imediata da naturalidade, por outro lado, a abstração interior do universal, do uno, da mudança, da alternância, do vir-a-ser, do surgimento e do [28] desaparecimento. Na primeira vez, no entanto, não se encontra o correto [*das Rechte*]. Por isso, as representações [*Darstellungen*] da arte simbólica, que deveriam ser exposições [*Expositionen*] do Conteúdo, permanecem elas mesmas ainda enigmas e problemas e dão prova apenas da luta pela clareza e da aspiração do espírito, que inventa cada vez mais sem encontrar descanso. Frente a esta procura confusa, o conteúdo já tem de estar dado *pronto* para o artista clássico, estar presente, de modo que já esteja determinado em si mesmo segundo o Conteúdo essencial para a fantasia como certeza, fé, crença popular ou como algo ocorrido, a partir do acontecimento transmitido pela lenda e pela tradição. Para esta matéria estabelecida objetivamente, o artista tem a relação mais livre de não participar ele mesmo do processo de geração [*Zeugens*] e de parturição e de não ficar preso no ímpeto pelos autênticos significados para a arte, mas para ele está dado um conteúdo existente-em-si-e-para-si, que ele acolhe e reproduz a partir de si livremente. Os artistas gregos obtinham a sua matéria da religião popular, na qual já havia iniciado a transformação do que tinha sido transmitido do oriente para os gregos; Fídias³ tomou o seu Zeus de Homero e também os trágicos não inventaram o conteúdo fundamental que eles expuseram. Igualmente também os artistas cristãos, Dante e Rafael, apenas configuraram o que já estava dado nas doutrinas da fé e nas representações religiosas. Este é certamente o caso semelhante, por um lado, na arte do sublime, mas com a diferença de que aqui a relação com o conteúdo enquanto a substância *una* não deixa a subjetividade alcançar seu direito e não permite a ela nenhuma deliberação autônoma. A Forma de arte comparativa, inversamente, nasce sem dúvida desta escolha dos significados bem como das imagens empregadas, esta escolha, contudo, permanece entregue apenas à arbitrariedade *subjetiva* e carece em contrapartida, por seu lado, da individualidade substancial que constitui o conceito da arte clássica e, portanto, também tem de residir no sujeito produtor.

3. O mais célebre escultor da Antigüidade, autor de inúmeras obras, dentre as quais a monumental estátua criselefantina da *Atena Partenon*, a do *Zeus Olímpico* (uma das sete maravilhas do mundo) e a da *Atena Promacos* em bronze da Acrópole (N. da T.).

[29] b) Entretanto, quanto mais um conteúdo livre, existente-em-si-e-para-si na crença popular, na lenda e na efetividade de outra ordem, apresenta-se como dado para o artista, tanto mais ele se concentra na atividade de configurar o *fenômeno artístico* exterior congruente a tal conteúdo. Pois, enquanto a arte simbólica nesta relação se espalha em mil Formas, sem conseguir acertar a Forma simplesmente adequada, e se estende ao seu redor com imaginação desregrada sem medida e sem determinação, a fim de adequar ao significado procurado as formas que sempre permanecem estranhas, o artista clássico se encontra também aqui fechado e limitado em si mesmo. Com o conteúdo, a saber, a forma livre também aqui está determinada pelo conteúdo mesmo e pertence a ele em si e para si, de modo que o artista apenas aparenta executar o que já está pronto para si segundo o conceito. Portanto, se o artista simbólico aspira configurar a forma ao significado ou o significado à forma, o artista clássico *configura* o significado em forma, na medida em que ele apenas como que liberta os fenômenos exteriores já dados de seus acréscimos indevidos. Nesta atividade, porém, embora a sua mera arbitrariedade esteja excluída, ele não apenas *copia* [*Nachbildet*] ou permanece preso a um tipo inflexível, mas é ao mesmo tempo para o todo alguém que *aperfeiçoa* [*fortbildend*]. A arte que primeiro tem de procurar e inventar o seu verdadeiro Conteúdo negligencia ainda o aspecto da Forma; porém, onde a formação da Forma é tornada o interesse essencial e a tarefa autêntica, aperfeiçoa-se imperceptível e discretamente também o conteúdo com o desenvolvimento da exposição, assim como vimos em geral até agora a Forma e o conteúdo andarem lado a lado no seu aperfeiçoamento. A este respeito, o artista clássico trabalha também para um mundo presente da religião, cuja matéria dada e representações mitológicas ele elabora serenamente no livre jogo da arte.

c) O mesmo vale para o lado técnico. Também ele já deve estar pronto para o artista clássico, o [30] material sensível no qual trabalha o artista já deve ter se livrado [*entäussert*] de toda aspereza e dureza e obedecer imediatamente às intenções artísticas para que o conteúdo, conforme o conceito do clássico, possa transparecer livre e desempedidamente por meio desta corporalidade exterior. À arte clássica já pertence, portanto, um nível elevado de habilidade técnica, que se submeteu com obediência dócil à matéria sensível. Quando deve executar imediatamente tudo o que é requerido pelo espírito e por suas concepções, uma tal completude técnica pressupõe a formação completa de tudo o que diz respeito ao ofício na arte, o que se realiza principalmente no interior de uma religião estática. A intuição religiosa, como por exemplo a egípcia, inventa então para si [*sich*] formas exteriores determinadas, ídolos, constru-

ções colossais, cujo tipo permanece fixo e fornece um amplo espaço de aperfeiçoamento para a habilidade sempre crescente na igualdade tradicional das Formas e figuras. No que é pior e no grotesco, este ofício já tem de estar dado antes que o *genius* da beleza clássica transforme a habilidade mecânica em completude técnica. Pois, apenas quando o que é mecânico [*das Mechanische*] não coloca mais para si nenhuma dificuldade no caminho, a arte pode partir livremente para a formação [*Bildung*] da Forma, onde então o exercício efetivo é ao mesmo tempo um aperfeiçoamento [*Fortbildung*] que está em estreita relação com o progresso do conteúdo e da Forma.

DIVISÃO

No que diz respeito à *divisão* da arte clássica, costuma-se denominar num sentido mais geral toda obra de arte consumada como sendo clássica, seja qual caráter ela traga consigo, simbólico ou romântico. Sem dúvida nós também empregamos a palavra no sentido da consumação artística, porém com a diferença de que esta [31] consumação na interpenetração completa da individualidade interior livre e da existência exterior, na qual e enquanto tal surge esta consumação, deveria ser fundamentada, de modo que, portanto, diferenciamos expressamente a Forma de arte clássica e a sua consumação da simbólica e romântica, cuja beleza no conteúdo e na Forma é inteiramente de outra espécie. Tampouco como com o clássico, segundo o seu significado costumeiramente mais indeterminado, já temos de lidar aqui com as espécies particulares da arte [*Kunstarten*], nas quais se apresenta [*darstellt*] o ideal clássico, como, por exemplo, a escultura, a épica, determinadas espécies da poesia lírica e Formas específicas da tragédia e da comédia. Estas espécies particulares da arte, embora a arte clássica se manifeste nelas, podem ser tratadas apenas na terceira parte, no desenvolvimento das artes particulares e seus gêneros. O que temos, por conseguinte, aqui diante de nós, para uma consideração mais precisa, é o clássico no sentido da palavra por nós determinado, e como fundamento da divisão podemos, por isso, procurar apenas os estágios de desenvolvimento que procedem do conceito do ideal clássico mesmo. Os momentos essenciais para este desenvolvimento são os seguintes:

O *primeiro* ponto ao qual temos de dirigir a nossa atenção é o de que a Forma de arte clássica deve ser apreendida não como a arte simbólica enquanto imediatamente primeira, enquanto *início* da arte, mas, ao contrário, como *resultado*. Nós a desenvolvemos, portanto, inicialmente a partir do

decurso dos modos de exposição simbólicos, os quais constituem o seu pressuposto. O ponto principal, em torno do qual girava o progredir, era a concreção [*Konkretion*] do conteúdo para a clareza da individualidade autoconsciente em si mesma, a qual não pode usar para a sua expressão nem a mera forma natural, seja ela elementar ou animal, nem a personificação apenas mal misturada com ela ou a forma humana, mas leva a si à exteriorização na vitalidade do corpo humano completamente permeado pelo espírito. Já que a essência da liberdade consiste em ser o que ela é por meio de [32] si mesma, então aquilo que surgiu inicialmente como meros pressupostos e condições do nascimento exterior ao âmbito clássico, tem de recair no próprio círculo do mesmo, a fim de deixar sair efetivamente o verdadeiro conteúdo e a autêntica forma por meio da superação do que não pertence ao ideal e é negativo para ele. Este processo de configuração, por meio do qual a beleza autenticamente clássica gera a si a partir de si mesma segundo a Forma bem como segundo o conteúdo, é portanto o ponto do qual devemos partir e que teremos de tratar em um *primeiro* capítulo.

No *segundo* capítulo, ao contrário, alcançamos por meio deste percurso o verdadeiro Ideal da Forma de arte clássica. Aqui o ponto central é formado pelo belo e novo mundo artístico dos deuses gregos, o qual devemos desenvolver e encerrar em si mesmo tanto pelo lado da individualidade espiritual quanto pelo lado da Forma corporal imediatamente unida a ela.

Em *terceiro* lugar, no conceito da arte clássica se encontra, afora o vir-a-ser de sua beleza por si mesma, inversamente, também a sua dissolução, a qual nos conduzirá para um âmbito ulterior, para a Forma de arte romântica. Os deuses e os indivíduos humanos da beleza clássica, do mesmo modo que nascem, desaparecem também novamente para a consciência artística, que em parte se volta contra o aspecto natural que ficou para trás, no interior do qual a arte grega tinha se configurado justamente para a beleza acabada, em parte se volta para fora, para uma efetividade ausente de deuses, ruim, vulgar, a fim de colocar sob a luz o falso e o negativo dela. Nesta dissolução, cuja atividade artística temos de tomar como o objeto do *terceiro* capítulo, separam-se os momentos que constituíam o verdadeiro clássico em sua harmonia fundida para a imediatez do belo. Por um lado se encontra o interior para si, por outro lado a existência exterior dissociada dele, e a subjetividade retraída em si mesma, já que não sabe mais encontrar nas formas até então válidas a sua efetividade adequada, [33] tem de se preencher com o conteúdo de um novo mundo espiritual de absoluta liberdade e infinitude e procurar novas Formas de expressão para este Conteúdo mais aprofundado.

Primeiro Capítulo

O PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO DA FORMA [FORM] DE ARTE CLÁSSICA

No conceito do espírito livre reside imediatamente o momento de entrar em si mesmo, de chegar a si, de ser para si mesmo e de estar aí, mesmo que este aprofundamento no reino da interioridade, como já foi aludido anteriormente, não precise prosseguir nem para a autonomização negativa do sujeito em si mesmo contra tudo que é substancial no espírito e o que é subsistente na natureza nem para aquela reconciliação absoluta que constitui a liberdade da subjetividade verdadeiramente infinita. Com a liberdade do espírito, porém, seja em que Forma ela possa aparecer, em geral está unida a superação da mera naturalidade enquanto o outro do espírito. Inicialmente, o espírito tem de retirar-se em si mesmo da natureza, elevar-se sobre ela e superá-la, antes que esteja em condições de imperar desimpedidamente nela como em um elemento que não oferece resistência e configurá-la em uma existência positiva de sua própria liberdade. Mas se indagarmos pelo objeto mais determinado, por meio de cuja superação na arte clássica o espírito conquista para si a sua autonomia, então este objeto não é a natureza enquanto tal, mas uma natureza mesma já penetrada pelos significados do espírito, isto é, a Forma de arte simbólica que se servia das configurações imediatas da natureza para a expressão do absoluto, na medida em que a consciência artística ou via deuses presentes em animais e assim por diante ou lutava em vão de modo falso pela verdadeira unidade do espiritual com o natural. Esta falsa junção, por meio de cuja superação e transformação [34] o ideal se produz primeiramente como ideal, é, por isso, o que ele deve desenvolver como aquilo a ser superado no seu interior mesmo como um momento que pertence a ele mesmo. – A partir

disso pode-se de passagem solucionar imediatamente a questão sobre os gregos terem ou não tomado a sua religião de povos estranhos. Já vimos que pontos de vista subordinados são, segundo o conceito, necessários como pressuposto do clássico. Estes, na medida em que aparecem efetivamente e se separam no tempo, são em oposição à Forma mais elevada, a qual aspira elaborar-se, algo dado, do qual parte a arte que se desenvolve de modo novo; mesmo que isto também não seja provado de modo completo por meio de testemunhos históricos, no que diz respeito à mitologia grega. Mas a relação do espírito grego com estes pressupostos é essencialmente uma relação do figurar [*Bildens*] e inicialmente do transfigurar [*Umbildens*] negativo. Se não fosse este o caso, então as representações e as formas teriam de ter permanecido as mesmas. Heródoto certamente diz na passagem anteriormente já citada [II, 53] de Homero e Hesíodo que eles tinham feito os deuses para os gregos, mas ele também fala expressamente sobre os deuses singulares, como este ou aquele é egípcio etc.; o fazer poético não exclui, portanto, uma acolhida do outro, mas aponta apenas para uma transformação essencial. Pois os gregos já tinham representações mitológicas antes do tempo em que Heródoto situa aqueles primeiros dois poetas.

Se perguntamos a seguir pelos lados mais precisos desta transformação necessária do que sem dúvida pertence ao ideal, então os encontraremos representados de modo ingênuo como conteúdo da mitologia mesma. O ato principal dos deuses gregos é o de se gerar a si mesmos e de constituir-se a partir do que veio antes, o que recai na história do nascimento e do desenvolvimento de sua própria linhagem. A isso pertence, na medida em que os deuses devem existir como indivíduos espirituais numa forma corporal, por um lado, que o espírito, ao invés de se dar a intuição de sua essência no meramente vivo, [35] veja o vivo muito mais como uma indignidade, como seu infortúnio e sua morte, e, por outro lado, que ele triunfe sobre o elementar da natureza e sua exposição confusa no mesmo. Mas, inversamente, é necessário do mesmo modo para o ideal dos deuses clássicos que eles não apenas se oponham, como o espírito individual em seu acabamento finito abstrato, à natureza e seus poderes elementares, mas que tenham em si mesmos os elementos da vida natural universal, segundo o seu conceito, como um momento que constitui a vida do espírito. Assim como os deuses são em si mesmos essencialmente *universais* e nesta universalidade simplesmente indivíduos determinados, também o lado da sua corporalidade deve ter em si ao mesmo tempo o natural como o poder da natureza [*Naturgewalt*] essencialmente abrangente e como a atividade entrelaçada com o espiritual.

A esse respeito podemos articular o processo de configuração da Forma de arte clássica do seguinte modo.

O *primeiro ponto principal* concerne à degradação do animal e ao afastamento do mesmo da beleza livre, pura.

O *segundo* e mais importante lado diz respeito aos poderes naturais elementares, inicialmente apresentados ainda como deuses, por meio de cuja vitória a autêntica linhagem divina pode primeiramente alcançar domínio incontestado; na luta e na guerra dos deuses antigos e novos.

Esta direção negativa torna-se então, *em terceiro lugar*, depois que o espírito ganhou o seu direito livre, igualmente afirmativa, e a natureza elementar constitui um lado positivo dos deuses, penetrado pela espiritualidade individual, que dispõe ao seu redor também o animalesco, mesmo que apenas como atributo e signo exterior.

Segundo estes pontos de vista procuraremos salientar agora ainda de modo breve os traços mais determinados que são levados em consideração aqui.

|36| 1. A DEGRADAÇÃO DO ANIMALESKO

Nos indianos e nos egípcios, nos asiáticos em geral, vemos que o animalesco ou pelo menos determinadas espécies de animais são cultuados e venerados, porque neles devia vir à intuição no presente o divino mesmo. A forma animal constitui, portanto, também um ingrediente principal de suas exposições artísticas, mesmo quando ela é empregada além disso apenas como símbolo e em associação com Formas humanas, antes que o humano e apenas o humano torne-se consciente como o único verdadeiro. Apenas por meio da autoconsciência do espiritual desaparece o respeito pela interioridade obscura, sombria, da vida animal. Este já é o caso nos antigos hebreus, na medida em que eles, como já foi anteriormente observado, não consideram a natureza inteira nem como símbolo nem como presença de Deus e atribuem aos objetos exteriores apenas aquela força e vitalidade que de fato habita neles. Contudo, também neles se encontra igualmente ainda, como que de modo casual, um resquício de veneração diante da vitalidade enquanto tal; Moisés, por exemplo, proíbe o consumo do sangue de animais, porque a vida está no sangue. Mas o homem, a bem dizer, tem de poder comer o que lhe faz bem. O próximo passo, pois, que temos de mencionar na transição para a arte clássica, consiste em diminuir a alta consideração e posição do animalesco e tornar este rebaixamento mesmo o conteúdo de representações religiosas e de produções artísticas. A

isto pertence uma multiplicidade de objetos, dentre os quais quero escolher como exemplo apenas os seguintes.

a. O Sacrifício de Animais

Quando nos gregos alguns animais aparecem como privilegiados em detrimento de outros, como, por exemplo, nos sacrifícios homéricos (*Ilíada*, II, v. 308; XII, v. 208) a serpente ainda surge como um *genius* particularmente adorado e esta espécie de animal é de preferência [37] sacrificada a um Deus, enquanto uma outra espécie a um outro deus; quando mais adiante são observados, para interpretações proféticas, a lebre que atravessa o caminho, os pássaros no seu vôo para a direita ou para a esquerda, as entranhas, então certamente se encontra também aqui ainda uma certa veneração do animalesco, já que os deuses se dão a conhecer por meio disso e falam aos homens por meio de *omina*⁴; mas isso são *em essência* revelações inteiramente isoladas, algo supersticioso sem dúvida, porém apenas alusões inteiramente momentâneas do divino. Ao contrário, importante é o sacrifício dos animais e comer o sacrificado. Nos indianos, os animais sagrados são conservados e cuidados de modo inteiramente diverso e nos egípcios eles são salvos da destruição mesmo depois da sua morte. O sacrifício valia como sagrado para os gregos. Pois nele o homem mostra que quer renunciar ao objeto consagrado aos seus deuses e negar para si mesmo o consumo do mesmo. Nisso se distingue junto aos gregos um traço peculiar, de que para eles "sacrificar" significa ao mesmo tempo preparar um banquete (*Odisséia*, XIV, v. 414; XXIV, v. 215), já que eles destinam apenas uma parte dos animais, e justamente a parte que não pode ser saboreada, para os deuses, conservando, contudo, a carne para si mesmos e deliciando-se com ela. A partir disto surgiu um mito na Grécia mesma. Os antigos gregos sacrificavam aos deuses com grande festividade e abandonavam os animais inteiros para serem consumidos pelas chamas sacrificiais. Os mais pobres, contudo, não podiam custear este grande dispêndio. Prometeu tenta então obter de Zeus por meio de um pedido que eles teriam de sacrificar apenas uma parte, podendo no entanto empregar a outra parte para uso próprio. Ele abate dois bois, queima o fígado de ambos; a totalidade dos ossos, porém, enrola na pele de um dos animais, a carne na outra pele e deixa para Júpiter a escolha. Zeus, iludido, escolhe os ossos, pois eram maiores, e assim a carne ficou

4. "Presságios" (N. da T.).

para os homens. Por isso, quando a carne dos animais sacrificiais era consumida, os restos, que são a parte dos deuses, eram queimados no mesmo fogo. [38] – Mas Zeus tomou então o fogo dos homens, pois sem fogo de nada servia a eles a parte da carne. Mas isso não o ajuda muito. Prometeu⁵ roubou o fogo, e de alegria ele mais voou do que andou: donde, como diz o provérbio, os homens que trazem uma boa notícia ainda agora andam depressa. – Desse modo, os gregos dirigiram a sua atenção para cada progresso da cultura humana e nos mitos o conservaram e configuraram para a consciência.

b. As caçadas

A isso se ligam as recordações de *caçadas* famosas, como um exemplo semelhante de uma degradação já adiantada do animalesco, tal como elas foram atribuídas aos heróis e permaneceram na memória celebrada com gratidão. Aqui a matança dos animais que aparecem como inimigos perniciosos, o estrangulamento, por exemplo, do leão de Neméia por Heracles, a morte da serpente de Lerna, a caçada do javali da Caledônia⁶ etc. valem como algo elevado, por meio de que os heróis alcançam a posição de deuses, ao passo que os indianos puniam com a morte, como crime, a matança de certos animais. Sem dúvida, ainda outros símbolos desempenham um papel importante em tais feitos ou estão na sua base, como o sol e o seu curso em Hércules⁷, de modo que tais atividades heróicas oferecem também um aspecto essencial para interpretações simbólicas; todavia, estes mitos foram tomados ao mesmo tempo no significado expresso de caçadas benéficas e assim estavam diante da consciência dos gregos. – Numa relação semelhante também devem ser lembradas algumas das fábulas de Esopo, particularmente a do escaravelho⁸ já anteriormente mencionada. O escaravelho, este símbolo do Egito antigo, em cuja bola de estrume os egípcios ou os intérpretes das representações religiosas viam a esfera do mundo, aparece em Esopo ainda ligado a Júpiter, e com a importân-

5. Hesíodo, *Teogonia*, 521 ss.(N. da T.).

6. Cidade da Etólia. Alusão a um episódio da lenda dos Argonautas (N. da T.).

7. Note-se que Hegel diz ora Heracles ora Hércules para um mesmo semi-deus, o mesmo ocorre com Zeus, que por vezes é denominado de Júpiter, segundo a tradição latina (N. da T.).

8. Trata-se da fábula “A águia e o escaravelho”: uma lebre, perseguida por uma águia, implora a proteção do primeiro animal que cruza a sua rota, o escaravelho. Este conjura ao pássaro de Zeus para não ser arrebatado seu suplicante. Mas a águia não ouve esta súplica e devora a lebre. A fábula relata a seguir a vingança do escaravelho, na qual a bola de estrume desempenha um papel determinante (N. da T.).

cia de que a águia não respeita a sua proteção do coelho; Aristófanes, ao contrário, o reduziu inteiramente ao burlesco.

[39] *c. As metamorfoses*

Dito de modo direto, a degradação do animalesco mostra-se *em terceiro lugar* nas histórias das muitas transformações, como Ovídio as pintou para nós nos seus pormenores graciosa e espirituosamente, com traços delicados do sentimento e do sentido, mas também as compilou com verbosidade, sem um amplo espírito interno dominante, como se fossem meras brincadeiras mitológicas e acontecimentos exteriores, sem reconhecer nelas um sentido mais profundo. No entanto, a elas não falta tal significado mais profundo e, portanto, queremos neste momento fazer mais uma vez uma menção a elas. Na maioria das vezes, as narrativas singulares são, segundo a matéria, barrocas e bárbaras, não por causa da corrupção da cultura, mas, como nas canções dos Nibelungos, por causa da corrupção de uma natureza ainda rude; até o décimo terceiro livro elas são mais antigas segundo o conteúdo do que as histórias de Homero, mesmo assim misturadas à cosmologia e aos elementos do simbolismo fenício, frígio, egípcio, certamente tratadas de modo humano, mas de tal modo que permaneceu informe o fundo, ao passo que as transformações que contam histórias de uma época mais recente depois da guerra troiana, embora a sua matéria também tenha sido tomada da época das fábulas, se encontram em desacordo com Ajax e com Enéias.

α) Em geral pode-se considerar as metamorfoses como o oposto da intuição e veneração egípcia dos animais, na medida em que elas, vistas pelo lado ético do espírito, contém essencialmente a direção negativa contra a natureza de fazer do animalesco e das outras Formas inorgânicas uma forma de rebaixamento do humano, de modo que, quando nos egípcios os deuses da natureza elementar são elevados a animais e vivificados, aqui ao contrário, como já foi observado anteriormente, as figurações da natureza aparecem como punição para algum delito mais ou menos grave e para um crime monstruoso, enquanto existência de algo não divino, desditoso e enquanto configuração [40] da dor, na qual o humano não é mais capaz de se conservar a si. Por isso, elas também não devem ser interpretadas como migração das almas no sentido egípcio, pois esta é uma migração sem culpa, e, quando o homem se torna besta, ao contrário, é vista como uma elevação.

Mas este não é segundo o todo um círculo fechado de mitos, por mais diversos que possam ser os objetos naturais no interior dos quais o espiritual é proscrito. Alguns exemplos podem esclarecer o que foi dito.

Nos egípcios, o lobo desempenha um grande papel, como, por exemplo, quando Osiris aparece como um protetor prestativo ao seu filho Horus durante o seu conflito com Tífon e está ao lado de Horus numa série de moedas egípcias. Em geral, a associação do lobo com o deus do sol é antiquíssima. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, ao contrário, a transformação do Licáon na forma de lobo é apresentada [*dargestellt*] como uma punição para a impiedade em relação aos deuses. Após a dominação dos gigantes e após o despedaçamento dos seus corpos (*Metamorfoses*, I, v. 150-243)⁹ relata-se que a terra, aquecida pelo sangue de seus filhos derramado em torno, animou o sangue quente, e para que não restasse nenhum sinal da estirpe selvagem, produziu uma linhagem de homens. Mas também esta descendência foi uma traidora dos deuses, ávida pela morte violenta e brutal. Então Júpiter convocou os deuses para corromper esta linhagem mortal. Ele relata como ele, que tem o raio e rege e os deuses, foi perfidamente perseguido por Licáon. Quando então a vileza do tempo alcança o seu ouvido, ele desceu do Olimpo e foi até a Arcádia. “Eu dei sinais”, contou ele, “de que um deus se aproximou e o povo começou a adorar. Mas Licáon primeiro riu-se das orações piedosas e depois exclamou: ‘eu quero testar se este é um deus ou um mortal, e a verdade não ficará incerta.’ Ele se preparou”, prossegue Júpiter, “para me matar durante o sono profundo; esta espécie de investigação da verdade o agrada. [41] E ainda não satisfeito com isso, corta com a espada a garganta de um refém da raça dos Molossos¹⁰, e em parte cozinha os membros semimortos, em parte os assa no fogo, servindo-me ambos como refeição. Eu, com chama vingadora, reduzi a sua casa a cinzas. Assustado, ele fugiu dali, e quando alcançou a campina silenciosa, lançou gritos e procurou falar em vão. Com raiva na boca, ele foi dirigido contra o rebanho na voracidade do assassinato costumeiro e se alegra ainda agora com o sangue; as vestes se tornaram cabelos, os braços se tornaram patas; tornou-se lobo e conserva as características da forma antiga.”

A história de Procne, que foi transformada em uma andorinha, é de gravidade semelhante quanto à atrocidade praticada. Quando Procne pede a Tereu, o seu esposo, (*Metamorfoses*, VI, v. 440-676) que, se ela estiver de algum modo nas boas graças dele, que ele a leve para ver a sua irmã ou que a irmã possa

9. Os gigantes são esmagados aos pés das montanhas que eles mesmos amontoaram até o céu (N. da T.).

10. Os Molossos habitavam uma região montanhosa do nordeste da Épira (N. da T.).

vir ao seu encontro, Tereu se apressa em mandar preparar os navios no mar, e rapidamente alcança com velas e com remos as margens do Pireu. Mas tão logo ele avista Filomela, arde em amor condenável por ela. Na partida de volta, Pandion, o pai, suplica a ele que a proteja com amor paternal e que, tão logo seja possível, a mande de volta, ela que é o doce consolo de sua velhice; todavia mal termina a viagem, o bárbaro encarcera aquela que empalidece e treme, que tudo teme e, com lágrimas nos olhos, já pergunta por sua irmã, e a torna, ela que é a irmã gêmea de sua esposa, violentamente concubina. Tomada pela ira, Filomela ameaça denunciar ela mesma o ato a despeito de toda vergonha. Então Tereu puxa a espada, agarra e amarra Filomela e corta sua língua fora, mas à esposa ele informa hipocritamente a morte da irmã. A chorosa Procne rasga os mantos suntuosos de suas costas e se veste de luto, erige uma sepultura vazia e chora pelo destino de sua irmã, que não deveria ser lamentado deste modo. O que faz Filomela? Encarcerada, despojada da palavra, da voz, ela trama ardilezas. |42| Com fios púrpuros ela tece em um tecido branco a notícia do crime e envia às escondidas o manto para Procne. A esposa lê o relato lamentável da irmã, não fala, não chora, mas vive inteiramente sob a imagem da punição. Era o período da festa de Baco; movida pelas fúrias da dor, ela chega até a sua irmã, arranca-a de seu aposento e a leva consigo embora. Já na sua própria casa, enquanto ela ainda hesita sobre qual vingança terrível deve dirigir a Tereu, Itis vem ao encontro da mãe. Ela o olha com olhos selvagens: "Como é parecido com o pai!", não diz mais nada e consuma o triste ato. Elas matam o menino e o servem a Tereu como refeição, o qual engole o seu próprio sangue. Então ele pede pelo filho e Procne lhe diz que ele carrega nele mesmo o que exige, e, enquanto ele olha ao seu redor e procura onde ele está, perguntando e chamando de novo, Filomela traz à sua frente a cabeça ensangüentada. Então ele afasta a mesa num grito infinito de angústia e chora e chama a si mesmo de túmulo do filho, mas a seguir, com a espada nua em punho, persegue as filhas de Pandion. Mas elas, agora com penas, voam para longe, uma para a floresta¹¹ e a outra para o telhado¹², e também Tereu, tomado pela dor e ávido por vingança, se transforma em pássaro, que na cabeça tem uma crista de penas e na qual sobressai um bico excessivamente grande; o nome do pássaro é gavião.

Outras transformações, ao contrário, têm origem em uma culpa menor. Assim, Cicno é transformado num cisne e Dafne, o primeiro amor de Apolo

11. Trata-se de Filomela, o rouxinol (N. da T.).

12. Procne, a andorinha (N. da T.)

(*Metamorfoses*, I, v. 451-567), se torna um loureiro, Clítia num heliotrópio; Narciso, que vaidosamente despreza as moças, vê a si mesmo em um espelho, e BÍblis (*Metamorfoses*, IX, v. 454-664), que amava o seu irmão Cauno, transforma-se numa fonte quando ele a rechaça, a qual ainda hoje traz o seu nome e corre sob um carvalho escuro.

No entanto, não podemos nos perder em detalhes singulares e [43] eu quero, portanto, por motivo da transição, apenas ainda mencionar a transformação das Piérides, as quais eram, segundo Ovídio (*Metamorfoses*, V, v. 302), as filhas de Piero, e que desafiaram as Musas para uma disputa. Para nós é importante apenas a diferença entre o que as Piérides e o que as Musas cantaram. Aquelas (v. 319-331) celebram a batalha dos deuses, veneram falsamente os gigantes e injuriam os atos dos grandes deuses; enviado das profundezas da terra, Tifeu teria infundido o terror aos celestiais, e em conjunto eles teriam fugido dali até alcançarem cansados as terras do Egito. Mas também aqui, nararam as Piérides, Tifeu teria chegado e os deuses mais elevados teriam se escondido por meio de formas falsas. O condutor do rebanho, diz o canto delas, era Júpiter, motivo pelo qual ainda agora o Ammon¹³ libiano é figurado com chifres curvos; o Délio¹⁴ se torna um corvo, o rebento de Sêmele¹⁵ um bode, a irmã de Febo¹⁶ uma gata, Juno uma vaca branca como a neve, Vênus se ocultou em um peixe e Mercúrio nas penas de Íbis.

Aqui é realizada, portanto, uma afronta aos deuses a partir da forma animal, e mesmo que eles também não sejam transformados como punição para uma culpa ou para um crime, a covardia é todavia apontada como razão da sua transformação que eles mesmo quiseram. Calíope, ao contrário, canta os favores e as histórias de Ceres. "Antes de tudo", diz ela, "Ceres revolveu a terra com a lâmina curva do arado, antes de tudo ela deu frutos e alimentos férteis para a lavoura, antes de tudo ela forneceu leis; no todo somos um presente de Ceres. Ela devo glorificar: mas como eu poderia entoar cantos dignos da deusa? Certamente a deusa é digna dos cantos."— Tão logo ela termina, as Piérides se atribuem a vitória da disputa; mas quando procuram falar, diz Ovídio (v. 670), e usar as mãos atrevidas com grande gesticulação, vêem sair penas de suas unhas, os braços se recobrirem com penugem, e cada uma vê crescer a boca da outra em um bico duro, [44] e enquanto querem queixar-se, flutuam suspensas por asas em movimento, as gritadoras da floresta, como

13. O deus egípcio Ammon era associado a Zeus, e representado por chifres de carneiro (N. da T.).

14. Isto é, o deus Apolo (N. da T.).

15. Dionísio (N. da T.).

16. Hécate, irmã gêmea de Apolo (N. da T.).

pegas no ar. E ainda agora, acrescenta Ovídio, ficou nelas a prontidão anterior da língua, a voz rouca e o prazer infinito de tagarelar.

Assim, também aqui a transformação é representada como punição e certamente como punição para a impiedade diante dos deuses, como é o caso em muitas destas histórias.

β) No que diz respeito a outras transformações conhecidas dos homens e deuses em animais, não está na base dos transformados certamente nenhum delito direto, como, por exemplo, Circe¹⁷ possuía o poder de exilar os homens como animais, mas o estado animal aparece então pelo menos como uma infelicidade e um rebaixamento que então também não trazem honra para aquele que usa a transfiguração para seus próprios fins. Circe era apenas uma deusa subordinada, obscura, o seu poder aparece apenas como mera magia, e Mercúrio está junto a Ulisses¹⁸ quando este procura libertar os companheiros enfeitados.¹⁹ – De espécie semelhante são as múltiplas formas que Zeus assume, que se transforma em um touro por causa de Europa, em ganso por causa de Leda, engravida Danaë como chuva de ouro; sempre com a finalidade da ilusão e de intenções não finas, não espirituais, mas naturais, que o puxam sempre para o ciúme de Juno. A representação da vida universalmente geradora da natureza, a qual constitui em muitas mitologias antigas a determinação principal, foi aqui poetizada pela fantasia em histórias isoladas da infidelidade do pai dos deuses e dos homens, as quais ele não consuma na sua própria forma natural e na maioria das vezes não na forma natural humana, mas expressamente na forma natural animal ou diversa.

γ) A isso, por fim, se associam ainda aquelas formas híbridas do humano e do animalesco, que igualmente não estão excluídas [45] da arte grega, mas tomam o animalesco apenas como algo degradante, não espiritual. Nos egípcios, por exemplo, o bode, Mendes, era venerado como deus (Heródoto, II, 46), segundo a concepção de Jablonsky²⁰ (Creuzer, *Simbolismo*, vol. I, p. 477) no sentido da força geradora da natureza, principalmente do sol, e em tal ignomínia que as mulheres mesmas se entregavam aos bodes, tal como indica Píndaro²¹.

17. Deusa da terra e da colheita (N. da T.).

18. *Odisseia*, X (N. da T.).

19. *Metamorfoses*, v. 341 (N. da T.).

20. Daniel Ernst Jablonsky (1660-1741), teólogo reformista.

21. Heródoto (II, 46) associa o bode egípcio (chamado Mendes com uma cidade egípcia de mesmo nome) a Pan, deus grego dos campos, dos rebanhos e dos pastos, honrrado principalmente na Arcádia. Heródoto sustenta que os mendesianos situam Pan entre seus deuses e o representam com uma cabeça de cabra e com patas de bode. Ele se reporta também a uma anedota segundo a qual um bode consagrado teria "tido copulado claramente com uma mulher". Cf. também a indicação em Píndaro, fragmento 201, segundo Snell (N. da T.).

Nos gregos, ao contrário, Pã é a presença divina que suscita horror, e mais tardiamente nos faunos²², nos sátiros, nos Pãs, a forma de bode surge apenas de modo subordinado nos pés e, nos mais belos, apenas nas orelhas pontiagudas e nos pequenos chifres. O restante da forma é configurado de modo humano, o animalesco reduzido a restos insignificantes. E todavia os faunos não eram considerados entre os gregos como deuses elevados e potências espirituais, mas o seu caráter permaneceu o de uma jovialidade sensível, relaxada. Certamente eles são representados [*dargestellt*] também com uma expressão mais profunda, como por exemplo o belo Fauno de Munique, que segura o jovem Baco em seus braços e o olha com um sorriso pleno de amor e doçura supremos. Ele não deve ser o pai de Baco, mas apenas o tutor, e assim lhe é atribuído o belo sentimento da alegria na inocência da criança que, na arte romântica, enquanto sentimento [*Gefühl*] materno de Maria em relação a Cristo, é alçado a um objeto espiritual tão elevado. Mas entre os gregos, este amor gracioso pertence ainda ao círculo subordinado dos faunos, para designar que ele deriva a sua origem do animalesco, do natural e, por isso, também pode ser situado nessa esfera.

Configurações intermediárias semelhantes são também os centauros, nos quais igualmente o lado natural da sensibilidade e da avidez se ressalta com predominância e deixa retroceder o lado espiritual. [46] Quírom²³ é sem dúvida de espécie mais nobre, um médico hábil e educador de Aquiles, mas este ensinamento como pedagogo de uma criança não pertence ao círculo do divino enquanto tal, e sim refere-se à habilidade e prudência humanas.

Deste modo, a relação da forma animal na arte clássica é alterada em todos os aspectos, na medida em que é empregada para a designação do ruim, do que é mau, do insignificante, natural e não espiritual, ao passo que antes ela era a expressão do positivo e do absoluto.

2. A LUTA ENTRE OS DEUSES ANTIGOS E NOVOS

Frente a esta degradação do animalesco, o segundo nível mais elevado consiste em os deuses autênticos da arte clássica – já que eles têm como o seu Conteúdo a livre autoconsciência enquanto o poder que repousa sobre si da individualidade espiritual – também poderem vir à intuição apenas enquanto

22. Os faunos são também tidos como "filhos de Pã" (N. da T.).

23. O mais célebre e sábio dos centauros, tinha como pai o deus Cronos e como mãe a filha do Oceano, Filira. Pertence, pois, à geração dos Olímpicos. Ensinava música, a arte da caça e da guerra, a moral e a medicina (N. da T.).

os que sabem e querem, ou seja, enquanto potências espirituais. Com isso, o humano [*Menschliche*], em cuja forma eles são apresentados [*dargestellt*], não é uma mera Forma posta apenas exteriormente pela imaginação neste conteúdo, mas reside no significado, no conteúdo, no interior mesmo. Mas, em geral o divino deve ser apreendido essencialmente como unidade do natural e do espiritual; ambos os lados pertencem ao absoluto, e apenas o modo diverso em que esta harmonia é representada constitui por este lado a gradação das diversas Formas de arte e das religiões. Segundo a nossa representação cristã, Deus é o criador e senhor da natureza e do mundo espiritual e, com isso, sem dúvida suprimido da existência imediata na natureza, já que ele é verdadeiramente Deus primeiramente como recolhimento dele em si mesmo, como separa-se espiritual absoluto; mas apenas o espírito humano finito encontra-se frente à natureza como um limite e uma barreira, a qual ele apenas supera na sua existência e se eleva em si mesmo para a infinitude por [47] apreender teoricamente a natureza em pensamento e realizar praticamente a harmonia entre a Idéia espiritual, a razão, o bem e a natureza. Esta atividade infinita é Deus, na medida em que lhe cabe o domínio sobre a natureza e ele é para si mesmo enquanto esta atividade infinita e o saber e querer dela. – Como vimos nas religiões da arte autenticamente simbólica, a unidade do interior e do ideal com a natureza era inversamente uma junção imediata, a qual tinha, por isso, o natural segundo o Conteúdo e a Forma como sua determinação principal. Assim, o sol, o Nilo, o mar, a terra, o processo natural do nascimento, do perecimento, da geração e da reprodução, o curso da mudança, da vitalidade natural universal são venerados como uma existência e uma vida divinas. Estas potências naturais, contudo, já foram personificadas na arte simbólica e com isso elevadas ao encontro do espiritual. Se os deuses devem ser indivíduos espirituais em harmonia com a natureza, como exige a Forma de arte clássica, então a mera personificação não é suficiente para isso. Pois a personificação, quando o seu conteúdo é um poder e uma atividade natural [*Naturwirksamkeit*] meramente universais, permanece inteiramente formal [*formell*], sem adentrar no Conteúdo, e no mesmo não é capaz de trazer à existência nem o espiritual nem a sua individualidade. À arte clássica pertence necessariamente, portanto, a conversão [*Umkehr*], de modo que, tal como consideramos há pouco o animalesco em sua degradação, a potência natural universal também seja, por um lado, rebaixada e, diante dela, seja colocada acima o espiritual. Mas então, ao invés da personificação, é a *subjetividade* que constitui a determinação principal. Por outro lado, contudo, os deuses da arte clássica não podem deixar de ser potências naturais, pois Deus não deve ainda ser exposto aqui como a es-

piritualidade absolutamente livre em si mesma. Mas na relação de uma criatura apenas criada e servil com um senhor e criador separado dela se encontra a natureza apenas quando Deus ou é representado como domínio abstrato em si mesmo, [48] apenas ideal [*ideele*], da *única* substância, como na arte do sublime, ou é elevado, enquanto espírito concreto, para a liberdade completa no puro elemento da existência espiritual e do ser-para-si pessoal, como no cristianismo. As duas coisas não ocorrem nas intuições da arte clássica. O seu Deus *ainda* não é senhor da natureza, pois ele ainda não tem a espiritualidade absoluta como o seu conteúdo e a sua Forma; ele não é *mais* senhor da natureza, pois cessou a relação sublime das coisas naturais desdivinizadas com a individualidade humana e se reduziu à beleza, na qual tem de ser dado a ambos os lados, ao universal e ao individual, ao espiritual e ao natural, o seu direito pleno sem restrição para a exposição artística. No Deus da arte clássica, por isso, permanece contido o poder natural, mas não como poder natural no sentido da natureza universal abrangente, e sim como eficiência determinada e portanto delimitada do sol, do mar etc., em geral como potência natural particular, a qual aparece como indivíduo espiritual e tem esta individualidade espiritual como a sua essência [*Wesenheit*] autêntica.

Na medida em que, como já vimos acima, o ideal clássico não está dado de imediato, mas pode surgir apenas por meio do processo no qual se supera o negativo da forma do espírito, então esta transformação [*Umwandlung*] e figuração [*Heraufbildung*] do que é rude, não belo, selvagem, barroco, meramente natural ou fantástico, que tem a sua origem nas representações e intuições artísticas religiosas anteriores, será um interesse principal na mitologia grega e, portanto, têm de expor um círculo determinado de significados particulares.

Se considerarmos agora mais atentamente estes pontos principais, então eu devo dizer antes de mais nada que não é nossa função a investigação histórica das representações variegadas e múltiplas da mitologia grega. O que nos toca a esse respeito são apenas os momentos essenciais desta transfiguração [*Umbildung*], na medida em que os mesmos se mostram como [49] momentos universais da configuração artística e de seu conteúdo; ao contrário, a infinita quantidade de mitos particulares, narrativas, histórias e relações da localidade e do simbólico, que juntos ainda conservam o seu direito nos deuses novos e ocorrem casualmente nas imagens artísticas, mas não pertencem ao ponto central autêntico para o qual nos dirigimos ao longo do nosso caminho, – esta amplitude da matéria temos de colocar aqui de lado e apenas podemos recordar singularidades a título de exemplos. No todo podemos comparar este caminho, no qual estamos avançando, com o percurso da história da escultura. Pois a escultura, na medida em

que apresenta os deuses em sua forma autêntica para a intuição sensível, configura o centro peculiar da arte clássica, mesmo que para a completude a poesia se pronuncie sobre os deuses e os homens à diferença daquela objetividade que repousa em si mesma e exiba o mundo dos deuses e dos homens mesmos em sua atividade e movimento. Assim, como na escultura o momento principal do início constitui a transformação [*Umwandlung*] da pedra ou do bloco de madeira sem Forma, caídos do céu (διοπετής)²⁴ – como a grande deusa de Pessinus²⁵ ainda estava na Ásia Menor, a qual os romanos mandaram trazer para Roma por meio de uma delegação solene – na forma e na estatura humana, temos então de começar também aqui com as forças naturais [*Naturgewalten*] ainda destituídas de Forma, não imoladas e designar apenas os estágios nos quais elas se elevam à espiritualidade individual e se reúnem em formas firmes.

A esse respeito podemos distinguir três aspectos diferentes como os mais importantes.

A *primeira questão* que ocupa a nossa atenção são os *oráculos*, nos quais o saber e o querer dos deuses se anunciam ainda sem forma por meio de existências naturais.

O *segundo* ponto principal diz respeito às potências naturais universais, bem como às abstrações do direito etc., as quais estão no fundamento dos indivíduos deuses [*Götterindividuen*] espirituais verdadeiros como seus lugares de nascimento [50] e fornecem o pressuposto necessário de seu nascimento e atividade, – os deuses antigos à diferença dos novos.

Em terceiro lugar, finalmente, o progredir necessário em si e para si para o ideal se mostra no fato de que as personificações inicialmente superficiais das atividades naturais e das relações espirituais as mais abstratas são combatidas e rechaçadas como o subordinado e negativo em si mesmo [*an sich selbst*] e deixam a individualidade espiritual autônoma e sua forma humana e ação atingir por meio deste rebaixamento o domínio incontestado. Esta transformação [*Umwandlung*], que configura o ponto central autêntico na história do nascimento dos deuses clássicos, é representada na mitologia grega, de modo igualmente ingênuo como expresso, na luta entre os deuses antigos e os novos, na queda dos Titãs e na vitória conquistada pela linhagem dos deuses de Zeus.

24. *Diopetes* quer dizer “caído de Zeus”, isto é, do céu. O adjetivo era aplicado a estátuas e a pedras (N. da T.).

25. Quer dizer, Cibele (N. da T.).

a. Os oráculos

Não precisamos fazer aqui uma ampla menção do que *em primeiro lugar* diz respeito aos *oráculos*; o ponto essencial de que se trata repousa apenas no fato de que na arte clássica não são mais venerados os fenômenos naturais enquanto tais – como por exemplo os parses rezam para regiões de Nafta ou para o fogo ou como nos egípcios os deuses permanecem enigmas impenetráveis, misteriosos, mudos – mas que os deuses, enquanto se sabendo e se que-
rendo a si mesmos, manifestam a sua sabedoria aos homens por meio de fenô-
menos naturais. Assim os antigos helenos (Heródoto, II, 52) perguntavam ao oráculo de Dodona, se eles deviam adotar os nomes dos deuses provenientes dos bárbaros, e o oráculo respondeu: usem-nos.

α) Os signos por meio dos quais os deuses se revelavam eram em gran-
de parte inteiramente simples: em Dodona o ramalhar e sussurrar do carva-
lho sagrado, o murmurar da fonte, o tinir do vaso mineral que |51| o vento
fazia soar. De igual modo o loureiro ciciava em Delos²⁶, e em Delfos o ven-
to no tripé de bronze era igualmente um momento decisivo. Porém, além de
tais acordes naturais imediatos, também o homem se torna ele mesmo a sen-
tença [*Ausspruch*] do oráculo, na medida em que ele é ao mesmo tempo ator-
dado e excitado da reflexão desperta do entendimento para um estado natu-
ral de entusiasmo; como por exemplo a Pítia de Delfos, atordoada por meio
dos vapores, dizia palavras oraculares ou na caverna de Trofônio²⁷, aquele
que interrogava o oráculo e tinha visões, por cuja interpretação era comunicada
a resposta.

β) Aos signos exteriores se acrescenta ainda um segundo lado. Pois nos
oráculos, o *deus* é certamente adotado como *aquele que sabe* e, portanto, o
oráculo mais distinto era consagrado a Apolo, o Deus sábio, o mais distinto
oráculo; a Forma, contudo, na qual ele manifesta a sua vontade, permanece o
natural inteiramente indeterminado, uma voz natural ou um soar sem conexão
de palavras. Nesta indistinção da forma, o conteúdo espiritual também se tor-
na obscuro e, portanto, carece de *interpretação* e explicação.

γ) Esta explicação, embora conduza à consciência de modo espiritualiza-
do a predição inicialmente dada meramente na Forma do natural, permanece
todavia obscura e com sentido duplo. Pois o Deus é no seu saber e querer uni-

26. Delos e Delfos são ambos lugares consagrados a Apolo, o deus por excelência dos oráculos e da divinização (N. da T.).

27. Na Beócia havia um célebre oráculo do herói Trofônio, filho de Apolo e de Epicasta (N. da T.).

versalidade concreta; da mesma espécie têm de ser também o seu conselho ou ordem, que o oráculo torna manifestos. Mas o universal não é unilateral e abstrato, e sim contém enquanto concreto tanto um lado quanto o outro lado. Na medida em que o homem está frente ao Deus sábio enquanto homem que não sabe, ele mesmo recebe a sentença do oráculo na condição de não sábio; ou seja, a universalidade concreta da mesma não é manifesta para ele, e, quando depois disso ele se decide a agir, ele pode escolher para si apenas *um* dos lados da palavra de Deus de duplo sentido, já que cada ação sob circunstâncias particulares sempre deve ser *determinada*, ser apenas segundo *um* lado decisiva e o outro lado deve ser excludente. Mas tão logo [52] tenha agido e consumado efetivamente o ato que desse modo se tornou o seu e pelo qual é responsável, ele entra em colisão; ele vê repentinamente o outro lado, que estava igualmente implícito na sentença do oráculo, voltar-se contra ele, e contra o seu saber e querer ele é apanhado pelo destino de seu ato, que ele não conhece, mas sim os deuses. Inversamente, os deuses são em contrapartida potências *determinadas*, e a sua sentença [*Ausspruch*], quando traz em si este caráter da determinidade, como por exemplo a ordem de Apolo, que impele Orestes para a vingança, conduz igualmente à colisão por meio desta determinidade. – Já que por um lado a Forma, que o saber interior do Deus assume no oráculo, é a exterioridade inteiramente indeterminada ou a interioridade abstrata da palavra, e o Conteúdo mesmo compreende em si mesmo, por meio do seu sentido duplo, a possibilidade da discórdia, então na arte clássica não é a escultura, mas a poesia, e particularmente a poesia dramática, na qual os oráculos constituem um lado do conteúdo e se tornam importantes. Mas na arte *clássica* eles alcançam essencialmente uma posição, porque neles a individualidade humana ainda não chegou até o topo da interioridade, no qual o sujeito toma puramente de si mesmo a decisão para o seu agir. O que denominamos de consciência moral [*Gewissen*], no nosso sentido da palavra, ainda não encontrou aqui o seu lugar. O homem grego certamente age muitas vezes a partir de sua própria paixão, seja ela boa ou má, o autêntico *pathos*, contudo, que deveria animá-lo e o anima, vem dos deuses, cujo conteúdo e poder é o universal de um tal *pathos*, e os heróis são ou imediatamente preenchidos por ele, ou pedem conselho aos oráculos, isso quando os deuses mesmos não se apresentam aos seus olhos para ordenar o ato.

b. Os deuses antigos à diferença dos deuses novos

Assim como no oráculo o *conteúdo* se encontra nos deuses *que sabem e que querem*, mas a Forma do fenômeno exterior é |53| o exterior e o *natural* abstratos, assim, por um lado, o *natural*, segundo as suas potências universais e as eficiências das mesmas, torna-se *conteúdo*, a partir do qual há de se produzir primeiro a individualidade autônoma, que alcança para a Forma seguinte apenas a personificação formal e superficial. A rejeição destas meras potências naturais, da oposição e do conflito, por meio dos quais elas são vencidas, é justamente o ponto importante que devemos à arte clássica autêntica e o qual queremos submeter, por isso, a um exame mais detalhado.

α) A próxima coisa que podemos notar a esse respeito concerne à circunstância de que agora não temos de haver com um Deus pronto para si, destituído de sensibilidade, enquanto começo de todas as coisas, como na concepção de mundo [*Weltanschauung*] do sublime ou como, ainda que parcialmente, na Índia, mas o início é dado por deuses da natureza, e na verdade primeiramente por potências mais universais da natureza, pelo antigo Caos, por Tártaros, por Erebos, por por todos estes tumultuados seres subterrâneos; mais adiante por Urano, por Gea, pelo Eros titânico, por Cronos etc. Destes nascem então primeiramente as potências mais determinadas, como Hélio, Oceano etc., os quais vão se tornar o fundamento natural para os deuses posteriores, individualizados espiritualmente. Aqui surge, portanto, novamente uma teogonia e uma cosmogonia inventadas pela fantasia e configuradas pela arte, cujos primeiros deuses permanecem, por um lado, ainda de espécie indeterminada para a intuição ou se estendem ao desmedido e, por outro lado, ainda têm muito de simbólico em si.

β) No que diz respeito à diferença mais determinada no interior destas potências titânicas mesmas, elas são

αα) primeiramente potências telúricas, siderais, sem conteúdo espiritual e ético e, por isso, indomadas, uma geração rude, selvagem, mal configurada, como se tivesse saído, imensa e destituída de Forma, da fantasia indiana ou egípcia. Elas se encontram, junto com as outras particularidades da natureza, como, por exemplo, com Brontes, Stéropes²⁸, igualmente com o Cottos, Briareus e Giges²⁹ de Hécate, com os gigantes etc., |54| inicialmente sob o domí-

28. São os dois cíclopes nascidos de Urano e de Gaia. Brontes significa o "trovão", Stéropes o "relâmpago" (N. da T.).

29. Igualmente filhos de Urano e de Gaia, Cottos, Briareus e Giges "tinham cem braços, que brotaram, terríveis, de seus ombros, bem como cinquenta cabeças, presas aos ombros e a seus corpos vigorosos" (Hesíodo, *Teogonia*, 147-153) (N. da T.).

nio de Urano, depois sob o domínio de Cronos, deste Titã principal, o qual manifestamente se refere ao *tempo* e devora novamente todos os seus filhos, do mesmo modo que o tempo devora as criações que ele pariu. A estes mitos não falta sentido simbólico. Pois a vida natural se encontra de fato submetida ao tempo e traz apenas o que é passageiro à existência, bem como os dias pré-históricos de um povo, o qual é apenas uma nação, uma linhagem, mas não constitui nenhum Estado e não persegue quaisquer fins firmes em si mesmos, reverte na violência destituída de história do tempo. Apenas na lei, na eticidade, no Estado, há algo de firme que permanece na passagem das gerações, tal como as Musas fornecem duração e firmeza a tudo que fosse apenas passageiro como vida natural e atividade efetiva e que tivesse decorrido na temporalidade.

ββ) Mais adiante, porém, pertencem a este círculo dos deuses antigos não apenas as potências naturais enquanto tais, mas também as forças primeiras sobre os elementos. Particularmente importante é a primeira manipulação do metal por meio da força da natureza elementar ela mesma ainda rude, o ar, a água, o fogo. Podemos citar aqui as coribantes³⁰, as telquinas³¹, demônios igualmente benéficos e malignos, e os pataicos, os pigmeus³², os duendes, enviados aos trabalhos de mineração, pequenos, pançudinhos.

Como um ponto de transição que se destaca principalmente, há de se fazer menção ao *Prometeu*. Prometeu é um Titã de espécie única, e a sua história merece uma atenção particular. Com o seu irmão Epimeteu ele aparece inicialmente como amigo dos deuses novos; a seguir ele surge como um benfeitor dos homens, os quais aliás nada têm a ver com a relação entre os deuses novos e os Titãs; ele leva aos homens o fogo e, desse modo, a possibilidade de cuidar da satisfação de suas necessidades, do desenvolvimento das artes técnicas etc., artes que não são todavia mais algo natural e, por isso, aparentemente não estão mais em nenhuma conexão mais próxima [55] com o que é titânico. Zeus pune Prometeu por este ato, até que Hércules finalmente o liberta de seu sofrimento. À primeira vista não há em todos esses traços principais algo au-

30. Por vezes chamadas de cabiras e de couretes, as coribantes são demônios da Ásia Menor. Os adeptos de seu culto se entregavam a uma dança extática em um ritual de possessão (N. da T.).

31. As telquinas são demônios de Rodes, bem quistas porque seriam as inventoras de um certo número de artes. Elas foram representadas sob a forma de seres anfíbios, com a parte inferior apresentando forma de peixe ou de serpente, ou então com os pés unidos. Elas tornaram Rodes estéril e foram punidas, segundo as diferentes versões da lenda, pelas flechas de Apolo ou pelo raio de Zeus (N. da T.).

32. Povo de pequenos homens mencionados na *Ilíada* e que teriam passado a habitar o sul do Egito ou mesmo a Índia (N. da T.).

tenticamente titânico, poderia se encontrar inclusive uma inconseqüência nelas, de que Prometeu, bem como Ceres, é um benfeitor dos homens e, ainda assim, é contado como uma das potências titânicas antigas. Contudo, em uma consideração mais precisa, esta inconseqüência desaparece imediatamente. Algumas passagens de Platão, por exemplo, já dão um esclarecimento suficiente a esse respeito. A saber, no mito em que o convidado conta ao jovem Sócrates que no tempo de Cronos os homens surgiram da terra e que o deus mesmo cuidou do todo, mas então deu início um movimento contrário e a terra foi abandonada à sua própria sorte, de modo que os animais tornaram-se selvagens e os homens, aos quais até o momento tinha sido concedido de imediato alimento e tudo de que precisavam, ficaram sem conselho e sem auxílio, – podemos ler nesta ocasião (*Político*, Steph. 274) que o fogo foi distribuído aos homens por Prometeu, mas as habilidades artísticas (τέχναι) associada por Hefesto e pela artista Atena. – Aqui é feita uma diferenciação expressa entre o fogo e aquilo que é produzido pela habilidade no manuseio de materiais brutos; e a Prometeu é atribuído apenas o dom³³ do fogo. Platão narra mais extensamente os mitos de Prometeu no *Protágoras*. Ali se lê (*Protágoras*, Steph. 320-323): Outrora houve um tempo em que existiam os deuses, mas não linhagens mortais. Mas depois que também chegou para estes o tempo determinado do nascimento, os deuses os formaram no interior da terra, misturando-os a partir de terra e fogo com aquilo que é unido à terra e ao fogo. Quando então os deuses quiseram trazê-los para a luz, encarregaram Prometeu e Epimeteu de distribuir e dispor as forças e a cada um deles segundo o direito. Mas a Prometeu pede Epimeteu que ele mesmo distribua: “Quando eu tiver distribuído”, disse ele, “então você fará a inspeção.” [56] Epimeteu, contudo, aplica de modo desajeitado todas as faculdades aos animais, de modo que não sobra mais nada para os homens, e quando Prometeu vem para a inspeção, vê todos os viventes restantes sabiamente providos de tudo, mas encontra os homens nus, descalços, sem vestimenta e armas. No entanto, já chegara o dia fixado em que era necessário que o homem saísse da terra para a luz. Diante do constrangimento de não saber qual auxílio ele poderia encontrar para os homens, Prometeu rouba a sabedoria comum a Hefesto e Atena junto com o fogo – pois sem o fogo seria impossível que a sabedoria pudesse ser possuída ou útil – e assim ele a presenteou aos homens. Desta maneira o homem tinha então a sabedoria necessária para a vida, *mas não a política*; pois esta ainda estava com Zeus; mas a Prometeu não era mais permitido entrar na fortaleza

33. *Geschenk*: também “presente” (N. da T.).

de Zeus, e também à volta dela estavam os temíveis guardiões de Zeus. Mas ele entra todavia às escondidas no aposento comum a Hefesto e Atena, no qual eles praticavam a sua arte, e depois de ter roubado a arte do fogo de Hefesto e a outra arte (a arte de tecer) de Atena, presenteia elas aos homens. E a partir disto nasce para os homens a capacidade da satisfação da vida (ἐνπλορία τοῦ βίου); a Prometeu, porém, por causa de Epimeteu, coube mais tarde, como é contado, a punição do crime de roubo³⁴. – Mais adiante narra Platão numa passagem imediatamente subsequente que aos homens faltou igualmente ainda, para a sua conservação, a arte da guerra contra os animais, arte que é apenas uma parte da política, motivo pelo qual eles se reuniram em cidades, mas já que lhes faltava a instituição do Estado, se insultaram e se dispersaram de tal modo que Zeus necessitou enviar a eles a vergonha e o direito por meio de Hermes. – Nestas passagens está ressaltada expressamente a diferença entre os fins imediatos da vida, que se referem ao bem-estar físico, ao cuidado com a satisfação das necessidades mais primárias, e a instituição do Estado [57], a qual torna para si finalidade o espiritual, os costumes, a lei, o direito da propriedade, a liberdade, a coletividade. Este elemento ético, jurídico, Prometeu não deu aos homens, mas apenas ensinou o ardil de vencer as coisas naturais e de utilizá-las como meio para a satisfação humana. O fogo e as habilidades que se servem do fogo não são nada de ético em si mesmo, tampouco a arte de tecer, mas aparecem inicialmente apenas a serviço do egoísmo e da utilidade privada, sem ter relação com o que é comum à existência humana e com o âmbito público da vida. Por não estar em situação de dar nada de mais espiritual e de mais ético aos homens, Prometeu também não pertence à linhagem dos deuses novos, mas à dos titãs. Certamente Hefesto tem de igual modo o fogo e as artes relacionadas a ele como o elemento de sua eficiência e é contudo um deus novo, mas Zeus o lançou para fora do Olimpo e ele permaneceu o deus claudicante. Tampouco é, portanto, uma inconseqüência quando encontramos Ceres que, do mesmo modo que Prometeu, se mostra como uma benfeitora da geração humana, enumerada como um dos deuses novos. Pois o que Ceres ensinou foi a agricultura, com a qual se encontra unida imediatamente a propriedade e mais adiante o casamento, os costumes e a lei.

γγ) Um terceiro círculo dos deuses antigos não contém certamente nem potências naturais personificadas enquanto tais, em sua selvageria ou astúcia, nem o poder próximo sobre os elementos naturais isolados a serviço das ne-

34. Toda a passagem que precede é uma repetição quase literal do *Protágoras* de Platão, 320-322 (N. da T.).

cessidades humanas subordinadas, mas já se aproxima do ideal [*ideelle*], do universal e do espiritual em si mesmos. Mas o que falta todavia às forças que devem ser aqui situadas é a individualidade espiritual e a forma adequada desta e sua aparição [*Erscheinung*], de modo que elas mantenham em maior ou menor grau, no que concerne à sua eficácia, uma relação mais próxima com o necessário e o essencial no natural. Como exemplo podemos recordar a representação da Nêmesis³⁵, da Dike³⁶, das Erínias, das Eumênides e das Moiras. Sem dúvida [58] já afloram aqui as determinações do direito e da justiça; este direito necessário, porém, ao invés de ser apreendido e configurado como o espiritual e o substancial em si mesmos da eticidade, ou permanece na abstração a mais universal ou se refere ao direito obscuro do natural no interior de relações espirituais, por exemplo, o amor do sangue [*Blutliebe*] e o seu direito, o qual não pertence ao espírito consciente na clara liberdade de si mesmo e, portanto, também não aparece como direito legal, mas em contraposição ao mesmo como direito irreconciliável da vingança.

No que diz respeito aos detalhes, quero fazer menção apenas a poucas representações. A Nêmesis, por exemplo, é o poder de rebaixar o que foi elevado, de fazer cair de sua altura o que é demasiadamente feliz e, desse modo, restaurar a igualdade. Mas o direito da igualdade é o direito inteiramente abstrato e exterior, o qual certamente se mostra ativo no âmbito de estados e relações espirituais, sem no entanto tornar o organismo ético do mesmo em conteúdo da justiça.

Um outro aspecto principal está no fato de que são atribuídos aos antigos deuses o direito dos estados familiares, na medida em que os mesmos repousam sobre a naturalidade e, desse modo, se contrapõem ao direito e à lei públicos da coletividade. Como exemplo mais claro deste ponto podemos aludir às Eumênides de Ésquilo. As terríveis virgens perseguem Orestes por causa do assassinato da mãe, o qual tinha sido ordenado por Apolo, o deus novo, para que Agamenon, o esposo e rei morto, não deixasse de ser vingado. O drama inteiro se configura, desse modo, numa luta entre estas potências divinas que surgem em pessoa umas contra as outras. Por um lado, as Eumênides são deusas da vingança, mas são chamadas de bem intencionadas, e a nossa representação comum das Fúrias, nas quais as transformamos, é rude e bárbara. Pois elas têm um direito essencial para a sua perseguição e são, por isso, não ape-

35. A "justiça distributiva", esta que notadamente pune a felicidade muito grande, até finalmente designar a vingança divina (N. da T.).

36. A justiça personificada, mas também, mais especificamente, a vingança ou o castigo. Cf. a explicação que Hegel dá deste termo na p. 127 (N. da T.).

nas odiosas, selvagens e cruéis nos martírios que imputam. [59] O direito, porém, que elas tornam válido contra Orestes é apenas o direito da família, na medida em que a mesma está enraizada no sangue. A conexão mais íntima entre filho e mãe, a qual foi rompida por Orestes, é a substância que elas representam [*vertreten*]. Apolo contrapõe à eticidade natural, já sentida e fundamentada sensivelmente no sangue, o direito do esposo e príncipe ferido no seu direito mais profundo. Esta diferença parece ser inicialmente exterior, já que ambos os partidos defendem a eticidade no interior de um e mesmo âmbito, na família. Todavia, a fantasia plena de Conteúdo de Ésquilo, a qual temos de estimar cada vez mais segundo este aspecto, encontrou aqui uma oposição que não é superficial, mas de espécie inteiramente essencial. A relação entre filhos e pais repousa, a saber, na unidade do natural, a união do esposo e da esposa, ao contrário, tem de ser tomada como casamento, o qual não advém apenas do amor meramente natural, do parentesco de sangue e natural, mas nasce de uma inclinação consciente e, desse modo, pertence à eticidade livre da vontade autoconsciente. Por mais que o casamento se relacione, por isso, também com o amor e o sentimento, contudo ele se diferencia do sentimento natural do amor, pois reconhece determinadas obrigações conscientes também independente dele, mesmo que o amor também tenha se extinguido. O conceito e o saber da substancialidade da vida conjugal é algo mais tardio e mais profundo do que a união natural entre filho e mãe e constitui o começo do Estado como realização do querer livre, racional. Na relação do príncipe com os cidadãos se encontra também de igual modo a conexão política do mesmo direito, das leis, da liberdade autoconsciente e da espiritualidade dos fins. Este é o fundamento pelo qual as Eumênides, as deusas antigas, pretendem punir Orestes, enquanto Apolo defende a eticidade clara, sábia e que se sabe, o direito do esposo e do príncipe, na medida em que [60] ele responde com direito às Eumênides (*As Eumênides*, v. 206-209): “Se o crime de Clitmenestra não tivesse sido vingado, eu consideraria verdadeiramente sem honra a mestre de cerimônias Hera e as uniões nupciais de Zeus.”

Mais interessante ainda, embora já transferida inteiramente para dentro do sentir e agir humanos, surge a mesma oposição na Antígona, uma das obras de arte mais sublimes, mais primorosas sob todos os aspectos de todas as épocas. Tudo é conseqüente nesta tragédia; a lei pública do Estado e o amor e dever familiares interiores frente ao irmão se encontram em conflito um em relação ao outro, a mulher, Antígona, tem como *pathos* o interesse familiar, e Creonte, o homem, o bem estar da coletividade. Polínice, combatendo a própria cidade natal, caiu diante dos portões de Tebas, e Creonte, o soberano, por meio de uma

lei promulgada publicamente, ameaça de morte qualquer um que queira dar a honra do enterro àquele inimigo da cidade. Mas Antígona não se deixa afetar por esta ordem, que diz respeito apenas ao bem público do Estado, ela consuma enquanto irmã o dever sagrado do funeral, conforme a piedade do seu amor ao irmão. Nisso ela se apoia na lei dos deuses; mas os deuses, que ela venera, são os deuses inferiores do Hades (Sófocles, *Antígona*, v. 451, (ἡ ξύνοιχος τῶν χάτω Θεῶν Δίχῃ³⁷), os interiores do sentimento, do amor, do sangue, não os deuses diurnos da vida livre e autoconsciente do povo e do Estado.

γ) O *terceiro* ponto que podemos ressaltar a respeito da teogonia da intuição artística clássica se refere à diferença dos deuses antigos no que concerne ao seu poder e à duração de seu domínio. Temos de ressaltar aqui três lados.

α) Primeiramente, o nascimento dos deuses é uma seqüência. Segundo Hesíodo, do Caos se origina Gaia, [61] Urano etc., a seguir Cronos e a sua linhagem, finalmente Zeus e os seus. Esta seqüência 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 determinada-mente, por outro lado como um elevar-se inicial do espiritual sobre o natural. Assim, nas *Eumênides*, Ésquilo permite que, no templo de Delfos, Pítia comece com as palavras: “Primeiramente eu venero com esta oração a primeira doadora do oráculo, Gaia, e depois dela Têmis, a qual, enquanto segunda doadora, tinha depois da mãe o seu assento neste local de profetização.” Pausânias, ao contrário, que igualmente chama em primeiro lugar a Terra de doadora de oráculo, diz que a seguir Dafne foi requisitada por ela como anunciadora. Numa outra seqüência, novamente Píndaro coloca como primeira a *noite*, anunciando então como sucessora Têmis, e a esta se seguiu Febe, até chegar finalmente a Febo. Seria interessante acompanhar estas diferenças determinadas, todavia aqui não é o lugar para isso.

β) Mais adiante, a seqüência, na medida em que ela tem se de fazer valer igualmente como um avanço em direção aos deuses mais aprofundados e mais ricos em si mesmos, aparece também na Forma do rebaixamento do mais anterior e do mais abstrato no interior da linhagem antiga dos deuses. Das primeiras e mais antigas potências é roubado o seu domínio, tal como Cronos destituiu Urano do seu trono, e os posteriores se colocam no seu lugar.

37. “Porque não foi Zeus quem a ditou, nem foi a que vive com os Deuses subterâneos – a Justiça – quem aos homens deu tais normas” (v. 450-52), trad. de Guilherme de Almeida, *Três tragédias gregas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 62 (N. da T.).

γγ) Desse modo, a relação negativa da transformação, que determinamos desde o início como a essência deste primeiro estágio da Forma de arte clássica, torna-se também o ponto central autêntico da mesma, e já que a personificação é aqui a Forma universal na qual os deuses vêm à representação, e o movimento para frente se impulsiona para a individualidade humana e espiritual, quando esta surge inicialmente ainda em forma indeterminada e informe [*unförmlicher*], então a fantasia traz para si à intuição, como luta e guerra, a relação negativa dos deuses mais jovens contra os [62] mais velhos. O progredir essencial, contudo, é o da natureza para o espírito enquanto do verdadeiro Conteúdo e da Forma autêntica para a arte clássica. Este progredir e as lutas, por meio das quais vimos ele se realizar, não pertencem mais ao círculo exclusivo dos deuses antigos, mas recaem na guerra por meio da qual os deuses novos fundamentam o seu domínio permanente sobre os antigos.

c. A vitória sobre os deuses antigos

A oposição entre a natureza e o espírito é necessária em si e para si. Pois o conceito do espírito, enquanto totalidade verdadeira, é *em si*, como já vimos anteriormente, apenas o separar-se, em si mesmo enquanto objetividade e em si mesmo enquanto sujeito, para provir da natureza por meio desta oposição e para ser então, enquanto vencedor e poder sobre a mesma, imediatamente livre e sereno frente a ela. Este momento principal na essência do espírito mesmo é, por isso, também um momento principal na representação que ele se dá de si mesmo. Essa transição se mostra de modo histórico, efetivo, enquanto a transfiguração [*Umbildung*] progressiva do homem natural para o estado de direito [*rechtlichen Zustände*], a propriedade, as leis, a constituição, a vida política; isso é, de modo divino, eterno, a representação da vitória sobre as potências naturais por meio dos deuses espiritualmente individuais.

α) Esta luta expõe uma catástrofe absoluta e é o ato essencial dos deuses, por meio do qual primeiramente se manifesta a diferença principal entre os deuses antigos e novos. Por isso, não temos de nos referir à guerra, que produz esta diferença, como a um mito qualquer, o qual teria o mesmo valor de um outro, mas temos de vê-lo como o mito que realiza o ponto de virada e expressa a criação [*Schaffung*] dos deuses novos.

β) O resultado deste conflito divino violento é a queda dos Titãs, a vitória exclusiva dos deuses novos, que imediatamente no seu domínio assegurado [63] foram servidos em todos os aspectos pela fantasia. Os Titãs, ao contrário,

são banidos e têm de morar no interior da terra ou, como Oceano, deter-se na margem escura do mundo claro, sereno, ou sofrer de outro modo ainda punições diversificadas. Prometeu, por exemplo, foi acorrentado às montanhas de Cítia, onde a águia insaciavelmente carcome o fígado que sempre se regenera de novo; de modo semelhante Tântalo sofre no mundo subterrâneo uma sede infinita, que nunca se extingue, e Sísifo tem de empurrar sempre de novo em vão o bloco de pedra que sempre rola novamente para baixo. As punições, como as potências naturais titânicas mesmas, são o desmedido em si mesmo, a infinitude ruim, a nostalgia³⁸ do dever [*Sollen*] ou o insaciável do apetite subjetivo da natureza, o qual não alcança em sua constante repetição nenhum repouso último de satisfação. Pois o sentido divino correto dos gregos não viu a expulsão para o distante e para o indeterminado segundo a espécie da nostalgia moderna, como algo supremo para os homens, mas como uma condenação, e relegada ao Tártaro.

y) Se perguntarmos em geral o que a partir de agora tem de ficar para trás para a arte clássica e não mais permanecer legitimado como Forma última e conteúdo adequado, então o que se segue são os elementos da natureza. Com isso é rejeitada para o mundo dos deuses novos toda a opacidade, toda a fantasia, todo o não claro, cada mistura selvagem do natural e do espiritual, dos significados substanciais em si mesmos e das exterioridades casuais, mundo no qual os produtos de uma representação ilimitada que ainda não possui a medida do espiritual não podem encontrar mais nenhum espaço e têm de fugir com razão da clara luz do dia. Pois por mais que quisermos enfeitar as grandes cabiras³⁹, as coribantes, as exposições da força de geração etc., tais intuições pertencem, segundo todos os traços – sem falar da velha Baubo, que Goethe faz cavalgar sobre uma porca na montanha Blocksberg⁴⁰ – em maior ou menor grau [64] ainda ao crepúsculo da consciência. Apenas o espiritual é o que se promove a si no dia; o que não se manifesta e não conduz em si mesmo para a interpretação clara é o não espiritual [*Ungeistige*], que submerge de novo na noite e na escuridão. O espiritual, contudo, se manifesta e, na medida em que ele mesmo determina a sua Forma exterior, se purifica da arbitrariedade da fantasia, da inundação das formas e dos outros acessórios simbólicos turvos.

38. *Sehnsucht* literalmente “saudade” (N. da T.).

39. Demônios ctonianos oriundos da Ásia Menor, que representavam um culto de mistérios no fim da idade arcaica. Eles eram assimilados aos filhos ou aos descendentes de Hefesto (N. da T.).

40. Alusão à *Noite de Walpurgo* de *Fausto*, primeira parte, onde se lê: “Die alte Baubo kommt allein;/Sie reitet auf einem Mutterschwein.” [A velha Baubo chega sozinha;/Montada numa porca] (N. da T.).

Da mesma maneira encontramos colocada agora como pano de fundo [*Hintergrund*] a atividade humana, na medida em que ela se limita à mera necessidade natural e sua satisfação. O direito antigo, a Temis⁴¹, a Diké etc. enquanto determinados não por meio de leis, as quais encontram a sua origem no espírito autoconsciente, perdem a sua validade ilimitada, e de igual modo, inversamente, o mero local, embora ainda atue neles, é transformado nas figuras divinas universais, nas quais ele apenas ainda subsiste como um vestígio enfraquecido. Pois assim como na guerra de Tróia os gregos lutaram e venceram como *um* povo, do mesmo modo também os deuses homéricos, os quais já tem atrás de si a luta dos Titãs, são um mundo divino firme e determinado em si mesmo, o qual foi então cada vez mais de modo consumado determinado e firmado por meio da poesia e da plástica tardias. Esta firmeza invencível, no que diz respeito ao conteúdo dos deuses gregos, é unicamente o espírito, mas não o espírito em sua interioridade abstrata, e sim como em identidade com a sua existência exterior, adequada a ele, – como em Platão alma e corpo, enquanto naturados em união mútua e nesta solidez a partir de uma peça, são o divino e o eterno.

3. CONSERVAÇÃO POSITIVA DOS MOMENTOS POSTOS NEGATIVAMENTE

Apesar da vitória dos deuses novos, o antigo permanece na Forma de arte clássica, em parte na sua Forma originária considerada até agora, em parte conservado e venerado em forma transformada. Apenas o estreito Deus nacional judeu [65] não pode suportar quaisquer outros deuses ao seu lado, pois ele deve ser tudo enquanto o único, embora, segundo a sua determinidade, não consegue ir além da sua limitação de ser o Deus apenas de seu povo. Pois ele mostra a sua universalidade propriamente apenas por meio da criação da natureza enquanto senhor do céu e da terra; de resto, contudo, ele é o Deus de Abraão, que conduziu os filhos de Israel para fora do Egito, forneceu as leis no monte Sinai, distribuiu a terra de Canaã aos judeus e por meio da identificação estreita com o povo judeu é inteiramente de modo particular apenas o Deus deste povo e, com isso, não está em geral, enquanto espírito, em sintonia positiva com a natureza, nem aparece verdadeiramente recolhido, enquanto espírito absoluto, da sua determinidade e objetividade para a sua universalidade. Por isso, esse Deus nacional rígido é tão zeloso

41. Mesmo sendo personagem divina, Temis é filha de Urano e de Gaia, segunda esposa de Zeus, mãe das Moiras e das Horas. Como nome comum, a palavra *thémis* designa o direito e a justiça no que se refere ao divino, em oposição à lei humana [*nomos*] (N. da T.).

e ordena em seu ciúme ver noutra parte apenas ídolos puramente falsos. Os gregos, ao contrário, encontraram seus deuses em todos os povos e acolheram o estranho em si mesmos. Pois o Deus da arte clássica tem individualidade espiritual e corporal e não é, desse modo, o uno e o único, mas uma divindade *particular*, a qual como tudo o que é particular tem um círculo do particular ao seu redor ou frente a si como o seu outro, do qual ela resulta e sabe resguardar sua validade e o seu valor. Com isso sucede o mesmo que com as esferas particulares da natureza. Embora o reino vegetal seja a verdade das configurações geológicas da natureza, o animal por sua vez a verdade elevada do vegetal, não obstante persistem as montanhas e a terra submersa como solo das árvores, dos arbustos e das flores, os quais não perdem por sua vez a sua existência junto ao reino animal.

a. Os mistérios

A Forma seguinte, pois, na qual encontramos nos gregos conservado o que é antigo, são os *mistérios*. Os mistérios gregos não eram nada de secreto no sentido de que o povo grego não tivesse conhecimento [66] em geral do seu conteúdo. Ao contrário, a maioria dos atenienses e uma quantidade de estrangeiros, por exemplo, pertenciam aos iniciados nos mistérios de Elêusis, mas não podiam falar daquilo que lhes foi ensinado por iniciação⁴². Recentemente houve muito esforço para pesquisar a espécie mais precisa das representações contidas nos mistérios e as ações do culto divino que eram realizadas por ocasião de suas festas. Mas parece no todo não ter se ocultado nos mistérios uma grande sabedoria ou um conhecimento profundo, e sim eles conservavam apenas as tradições antigas, a base do transfigurado [*Umgebildeten*] mais tarde pela arte autêntica e não tinham por seu conteúdo, por isso, o verdadeiro, o mais elevado, o melhor, mas o mais insignificante e o mais baixo. Isso que era considerado sagrado [*Heiliggehaltene*] não foi expresso claramente nos mistérios, mas foi transmitido apenas em traços simbólicos. E de fato, o caráter do não aberto, do não expresso, compete também ao antigo, ao telúrico, ao sideral, ao titânico, pois apenas o espírito é o revelado e o que se revela a si. A esse respeito, o modo de expressão simbólico constitui o outro lado do que é segredo nos mistérios, já que o significado permanece obscuro no simbólico e contém algo outro do que fornece imediatamente o exterior, no qual ele deve

42. Referência às *Eleusinas*, festas de Deméter que tinham lugar em Elêusis e eram ligadas aos mistérios (N. da T.).

se expressar. Assim, por exemplo, os mistérios de Deméter e de Baco foram certamente interpretados espiritualmente e obtiveram desse modo um sentido mais profundo; mas a este Conteúdo permaneceu exterior a sua Forma, de modo que ele não pôde sair claramente dela. Para a arte, portanto, os mistérios são de pequena influência, pois mesmo quando é contado de Ésquilo que ele deu a conhecer intencionalmente algo de místico da Deméter, isso se limita no entanto ao que ele diz sobre Ártemis ser a filha de Ceres, e isso é uma sabedoria pequena.

|67| *b. Conservação dos deuses antigos na exposição artística*

De modo mais claro aparece, *em segundo lugar*, a veneração e a conservação dos deuses antigos no interior da exposição artística mesma. No estágio anterior, por exemplo, falamos de Prometeu como o Titã punido. De igual modo o encontramos novamente como livre. Pois como a terra e como o sol também o fogo, que Prometeu trouxe aos homens, e o comer da carne, que ele os ensinou, são um momento essencial da existência humana, uma condição necessária para a satisfação das necessidades, e assim também sua honra se tornou permanente para Prometeu. Em *Édipo em Colonos* de Sófocles, por exemplo, lemos (v. 54 ss.):

χωρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὃδ' ἔστ· ἔχει δέ νιν
σεμὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρψόρος Θεὸς
Τιτᾶν Προμηθεύς.⁴³

e o escoliasta acrescenta que Prometeu também é venerado na Academia ao lado de Atena, assim como Hefesto, e que se mostra um templo no bosque da deusa e um pedestal antigo na entrada, sobre o qual está tanto uma reprodução de Prometeu quanto de Hefesto; Prometeu, contudo, segundo o relato de Lisi-maquides, é exposto como o primeiro e mais velho, segurando na mão um cetro, Hefesto em segundo lugar e mais jovem, sendo o altar sobre o pedestal comum a ambos. Pois, segundo os mitos, Prometeu não teve de sofrer perma-

43. "Die ganze Höhe hier ist heilig – Eigentum / Poseidons, des Gewaltgen. Auch Prometheus, der / Titan, der Fackelträger, teilt sie." (Tradução para o alemão de Roman Woerner.) "Este lugar é consagrado; ele pertence / a Poseidon, o senhor dos mares; nele mora / o titã Prometeu, deus do fogo." (v. 62 ss.). Tradução de Mario da Gama Curi, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1944, 4ª Ed. (N. da T.)

nentemente a sua punição, mas foi libertado de seus grilhões por Hércules. Nesta história de libertação apresentam-se novamente alguns traços notáveis. Prometeu, a saber, é libertado de seu martírio, porque informa a Zeus o perigo que ameaça o reino dele por causa das treze descendências deste. Esta descendência é Hércules, [68] de quem, por exemplo, Poseidon diz em *Os Pássaros* de Aristófanes (v. 1645 até 48), que ele prejudicaria a si mesmo se fizesse o contrato relativo à cessão de domínio dos deuses, pois tudo o que Zeus iria abandonar no falecimento iria ser seu. E de fato Hércules é o único homem que, tendo entrado no Olimpo, de um mortal se tornou um deus e está acima de Prometeu, o qual permaneceu um Titã. A Hércules e aos nomes dos heráclidas⁴⁴ está ligada também a reviravolta das linhagens antigas de dominadores. Os heráclidas rompem com o poder das dinastias e das casas reais antigas, nas quais a vontade de si dominante não reconhece nenhuma lei acima de si para os seus próprios fins e intratabilidades, bem como na relação com os residentes, e, portanto, realiza atos cruéis monstruosos. Hércules, mesmo a serviço de um dominante, vence, não enquanto livre, a nudeza desta vontade violenta. – De modo semelhante podemos nos recordar nesta passagem também novamente das *Eumênides* de Ésquilo, para permanecer nos exemplos anteriormente já empregados. A luta entre Apolo e as Eumênides deve ser apaziguada por meio da sentença do Aerópago. Um tribunal humano enquanto o todo, em cujo topo está Atena como o espírito concreto do povo, deve conduzir a colisão a uma solução. Os juizes manifestam-se tanto pela condenação quanto pela absolvição em votos iguais, na medida em que eles veneram as Eumênides e Apolo de igual modo, mas a pedra branca da Atena decide a contenda a favor de Apolo. As Eumênides, irritadas com a sentença da Atena, elevam a sua voz, mas Palas as acalma, ao prometer-lhes veneração e altares no conhecido bosque de Colono. O que as Eumênides devem proporcionar em troca ao seu povo é (v. 901 ss.) proteção contra doenças, as quais provém dos elementos *naturais*, da terra, do céu, do mar e dos ventos, defesa contra a infertilidade nas colheitas, contra o falhar das sementes vivas, dos produtos, dos nascimentos. Palas, porém, toma para si em Atenas a preocupação [69] com as contendas de guerra e com as lutas sagradas. – Igualmente, Sófocles não deixa apenas Antígona sofrer e sucumbir na sua *Antígona*; vemos, ao contrário, igualmente Creonte punido por meio da perda dolorosa de sua esposa e de Hemon, os quais encontram por meio da morte de Antígona igualmente o seu declínio.

44. Descendentes de Hércules (N. da T.).

c. A base natural dos deuses novos

Em terceiro lugar, finalmente, os deuses antigos não só guardam o seu lugar ao lado dos deuses novos, mas, o que é mais importante, a base natural permanece contida nos deuses novos mesmos e goza de uma veneração permanente, na medida em que ela, enquanto adequada à individualidade espiritual do ideal clássico, ecoa neles.

α) Desse modo, muitas vezes foi-se seduzido a tomar os deuses gregos, segundo a sua forma [*Gestalt*] e Forma [*Form*] humanas, como meras alegorias de tais elementos da natureza. Isso eles não são. Assim escutamos muitas vezes falar, por exemplo, de Hélios como deus do sol, de Diana como deusa da lua ou de Netuno como deus do mar. Mas nas representações gregas não podemos empregar tal separação do elemento da natureza, como conteúdo, e da personificação configurada humanamente, como Forma, bem como a junção exterior de ambos, enquanto mero domínio de Deus sobre as coisas naturais, do modo como estamos acostumados desde o Antigo Testamento. Pois não encontramos nos gregos em nenhum lugar a expressão (ὁ Θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς Θαλάσσης)⁴⁵ etc., ao passo que eles certamente também teriam empregado a expressão para essa relação se ela residisse na sua intuição. Hélios é o sol enquanto Deus.

β) Mas devemos ao mesmo tempo ter presente que os gregos não viam o natural, enquanto tal, já como divino. Ao contrário, eles tinham a representação determinada de que o natural não é o divino; tal como isso em parte está [70] contido não expressamente naquilo que os seus deuses são, em parte também foi ressaltado expressamente por eles. Plutarco, por exemplo, também fala na sua obra sobre Ísis e Osíris sobre as diversas espécies de explicação dos mitos e dos deuses. Ísis e Osíris pertencem à intuição egípcia e tinham mais elementos da natureza como o seu conteúdo do que os deuses gregos correspondentes, na medida em que eles expressam apenas o anseio [*Sehnen*] e a luta de passarem do natural para o espiritual; mais tarde eles gozaram de grande veneração em Roma e constituíram um mistério [*Mysterium*] principal. Plutarco todavia considera que seria indigno querer explicá-los como sol, terra ou água⁴⁶. Somente tudo aquilo que é no sol, na terra etc., desmedido e sem ordem, deficiente ou excessivo, deve ser creditado aos elementos da natureza, e apenas o que é bom e adequado à ordem é uma obra de Ísis, e o entendimento, o (λόγος), é uma obra de Osíris. Portanto, o natural

45. "O deus do sol, do mar."

46. Em *Isis e Osiris*, 64 (N. da T.).

enquanto tal não é indicado como o substancial destes deuses, mas o espiritual, o universal, (λόγος), o entendimento, o que é conforme a lei.

Mediante esta intelecção na natureza espiritual dos deuses, os elementos mais determinados da natureza foram igualmente diferenciados dos deuses novos também pelos gregos. Temos certamente o costume, por exemplo, de comparar Hélio e Selene com Apolo e Diana, mas em Homero eles se apresentam diferenciados uns dos outros. O mesmo vale para Oceano e Poseidon e outros.

γ) *Em terceiro lugar*, porém, permanece nos deuses novos um eco dos poderes da natureza, cuja eficiência pertence à individualidade espiritual dos deuses mesmos. Já indicamos anteriormente o fundamento para este unir-se positivo do espiritual com o natural nos ideais da arte clássica e podemos, por isso, nos limitar aqui à apresentação de alguns exemplos.

α) Em Poseidon se encontra, como em Pontos e Oceano, o poder do mar que flui ao redor da terra, mas a sua violência [71] e atividade alcançam mais longe: ele construiu Ilion e foi um patrono de Atenas; é venerado em geral como fundador de cidades, na medida em que o mar é o elemento da navegação, do comércio, da união dos homens. Do mesmo modo, Apolo, o deus novo, é a luz do saber, o que fala nos oráculos, e mantém ainda assim uma ressonância em Hélio como luz natural do sol. Certamente discute-se – como, por exemplo, Voss e Creuzer – se Apolo deve ou não ser apontado também como o sol, mas pode se dizer de fato aqui que ele é e não é o sol, já que não permanece limitado a este conteúdo natural, mas está elevado ao significado do espiritual. Já em si e para si deve chamar a atenção em qual conexão essencial se encontram o saber e o iluminar, a luz da natureza e do espírito, segundo a sua determinação fundamental uma em relação à outra. A luz, a saber, enquanto elemento da natureza, é o que se manifesta [*Manifestierende*]; ela torna visíveis os objetos iluminados, aclarados, sem que nós mesmos a vejamos. Sob a luz, tudo ganha uma dimensão teórica para o outro. O espírito, a luz livre da consciência, o saber e o conhecer têm o mesmo caráter do manifestar. A diferença consiste, afora a diversidade das esferas nas quais este manifestar ambíguo se mostra ativo, apenas no fato de que o espírito se revela [*offenbart*] a si mesmo e permanece junto a si mesmo naquilo que ele nos dá ou naquilo que é feito para ele, mas a luz da natureza não torna perceptível a si mesma, e sim, ao contrário, o que lhe é outro e exterior, e, nesta relação, sai certamente de si, sem no entanto voltar como o espírito igualmente a si mesma, motivo pelo qual não alcança a unidade superior de estar no outro junto a si mesma. Pois, assim como luz e saber tem uma conexão estreita, encontramos também em Apolo, enquanto deus espiritual, ainda a recordação da luz

do sol. Assim, por exemplo, Homero credita a peste no acampamento dos gregos a Apolo⁴⁷, o qual é considerado aqui a eficiência do sol no calor do verão. Igualmente, as suas flechas letais têm certamente uma conexão simbólica com os [72] raios do sol. Na exposição exterior são então as características exteriores que têm de determinar com maior precisão em qual significado o deus deve ser principalmente tomado.

Particularmente quando se acompanha a história do surgimento [*Entstehung*] dos deuses novos, reconhece-se, como principalmente Creuzer já ressaltou, o elemento da natureza, o qual é conservado em si mesmo pelos deuses do ideal clássico. Desse modo, se encontram em Júpiter, por exemplo, alusões ao sol, e os doze trabalhos de Hércules, como, por exemplo, na sua viagem em que busca a maçã das Hespérides, têm igualmente relação com o sol e os doze meses. Em Diana se encontra a base da determinação da mãe universal da natureza, como, por exemplo, a Diana de Éfeso, a qual oscila entre o antigo e o novo, tem como o seu conteúdo principal a natureza em geral, a geração e a nutrição, e também alude a este significado em sua forma exterior, por meio de seus seios etc. Na Ártemis grega, a caçadora que mata os animais, ao contrário, este lado retrocede inteiramente na sua forma humanamente bela, virgem e na autonomia, embora a meia lua e as flechas recordem sempre ainda a Selene. De igual modo, quanto mais se procura a origem de Afrodite Ásia adentro, mais ela se torna potência da natureza; quando ela vêm para a Grécia propriamente dita, então se apresenta o lado espiritual mais individual do encanto, da graça, do amor, ao qual de modo algum falta uma base natural. Ceres tem, de igual modo, a produtividade da natureza como o seu ponto de partida, o qual conduz imediatamente para o conteúdo espiritual, cujas relações se desenvolvem a partir da agricultura, da propriedade etc. As musas conservam o murmúrio da fonte como fundamento natural, e Zeus mesmo deve ser tomado como potência universal da natureza e é venerado como o trovejante, ainda que em Homero o trovão seja um signo do desagrado ou do aplauso, seja um *omen*⁴⁸ e, desse modo, alcance uma relação com o espiritual e com o humano. Também Juno tem uma ressonância natural com a abóbada celeste e com a atmosfera, na qual os deuses passeiam. [73] Assim se diz, por exemplo, que Zeus colocou Hércules no seio de Juno, e surgiu a via-láctea do jorro do leite espalhado.

ββ) Assim como nos deuses novos os elementos universais da natureza foram, por um lado, diminuídos, por outro lado, mantidos, do mesmo

47. *Ilíada*, I, 9-10 (N. da T.).

48. *Omen* é "presságio" em latim (N. da T.).

modo ocorre também com o animalesco enquanto tal, o qual tínhamos de considerar anteriormente apenas em sua degradação. Agora podemos indicar para o animalesco também uma posição mais positiva. Todavia, uma vez que os deuses clássicos se desfizeram do modo de configuração simbólico e ganham para o seu conteúdo o espírito claro a si mesmo, agora o *significado* simbólico dos animais deve se perder no mesmo grau segundo o qual é retirado da *forma* animal o direito de se misturar com o humano de modo indevido. Ele aparece, por isso, como mero atributo designador e é posto ao lado da forma humana dos deuses. Assim vemos a águia ao lado de Júpiter, o pavão ao lado de Juno, as pombas acompanhando Vênus, o cão Anubis como guardião do reino dos mortos etc. Portanto, se ainda estiver mantido algo de simbólico nos ideais dos deuses espirituais, isso será, contudo, discreto segundo o seu significado originário, e o significado da natureza enquanto tal, o qual anteriormente tinha constituído o conteúdo essencial, fica para trás apenas ainda como resíduo e como exterioridade particular, a qual se mostra volta e meia bizarra por causa de sua contingência, já que o significado anterior não reside mais no seu interior. Na medida em que, além disso, o interior destes deuses é o espiritual e o humano, então a exterioridade neles se torna também uma contingência e fraqueza *humanas*. A esse respeito podemos nos recordar mais uma vez dos diversos casos amorosos de Júpiter. Segundo o seu significado simbólico originário, eles se referem, como vimos, à atividade universal da geração, à vitalidade da natureza. Mas, enquanto casos amorosos de Júpiter – os quais, na medida que o casamento com Hera deve ser visto como a firme relação substancial, surgem como [74] uma infidelidade para com a esposa – eles têm a forma de aventuras casuais e confundem o seu sentido simbólico com o caráter de histórias soltas arbitrariamente inventadas.

Com essa degradação das meras potências da natureza e do animalesco, bem como da universalidade abstrata de relações espirituais, e com a readmissão dos mesmos na autonomia mais elevada da individualidade espiritual, penetrada pelo natural e que o penetra, temos atrás de nós a história necessária da gênese enquanto o único pressuposto próprio para a essência do clássico, na medida em que o ideal se fez neste caminho por meio de si mesmo naquilo que ele é segundo o seu conceito. Essa realidade adequada ao seu conceito dos deuses espirituais nos conduz para os ideais autênticos da Forma de arte clássica, os quais, frente aos antigos vencidos, apresentam [*darstellen*] o que não é passageiro [*Unvergängliche*], pois a condição de passageiro [*Vergänglichkeit*] em geral reside na inadequação do conceito e de sua existência.

Segundo Capítulo

O IDEAL DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA

Já vimos na consideração universal do belo artístico o que é a essência autêntica do ideal. Aqui temos de tomá-la no sentido específico do ideal *clássico*, cujo conceito se nos mostrou igualmente já com o conceito da Forma de arte clássica em geral. Pois, o ideal, do qual agora deve ser tratado, consiste apenas no fato de que a arte clássica efetivamente alcança e produz aquilo que constitui o seu conceito mais interior. 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 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 [75] 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.

A divisão mais determinada deste capítulo pode ser estabelecida do seguinte modo:

Em primeiro lugar devemos considerar a natureza *universal* do ideal clássico, o qual tem para o seu conteúdo, bem como para a sua Forma, o humano [*Menschliche*] e trabalha ambos os lados um em relação ao outro até a correspondência a mais consumada.

Mas, *em segundo lugar*, já que aqui o humano mergulha inteiramente na forma corpórea e no fenômeno exterior, ele se torna a forma exterior *determinada*, a qual é adequada apenas a um determinado Conteúdo. Desse modo, na

medida em que temos ao mesmo tempo diante de nós o ideal como *particularidade*, resulta para nós um círculo de deuses e potências *particulares* da existência humana.

Em terceiro lugar, a particularidade não permanece apenas na abstração de *uma* determinidade, cujo caráter essencial constituiria o conteúdo inteiro e o princípio unilateral para a exposição, mas é igualmente uma totalidade em si mesma e sua unidade e concordância *individuais*. Sem este cumprimento, a particularidade seria rasa e vazia e a vitalidade estaria ausente, a qual não pode faltar ao ideal sob quaisquer aspectos.

Segundo estes três lados da universalidade, da particularidade e da singularidade individual devemos percorrer agora mais detalhadamente o ideal da arte clássica.

1. O IDEAL DA ARTE CLÁSSICA EM GERAL

Já mencionamos e vimos anteriormente que as indagações pela origem dos deuses gregos, na medida em que eles fornecem o ponto central para a exposição ideal, dizem respeito à tradição configurada pela arte. [76] Esta transfiguração pôde ser produzida apenas por meio da dupla degradação, por um lado, das potências universais da natureza e de sua personificação, por outro lado, do animalesco e do significado simbólico e da forma do mesmo, a fim de ganhar desse modo, enquanto o verdadeiro Conteúdo, o espiritual e, enquanto a verdadeira Forma, o modo de aparição [*Erscheinung*] humano.

a. O ideal enquanto nascido da criação artística livre

Na medida em que o ideal clássico se realiza de modo essencial primeiramente por meio de tal transformação do que é precedente, o próximo lado, que temos de ressaltar nisto, é de que ele é gerado a partir do espírito e que, por isso, encontrou no mais interior e no mais próprio dos poetas e artistas a sua origem, os quais o produziram na consciência e nos fins da produção artística com reflexão [*Besonnenheit*] tanto clara quanto livre. Contra este fazer, parece entrar em conflito o fato de que a mitologia grega está assentada sobre tradições mais antigas e aponta para o estrangeiro, para o que é oriental. Heródoto, por exemplo, embora já diga na passagem ante-

riormente mencionada [II, 53], que Homero e Hesíodo teriam feito para os gregos seus deuses, coloca todavia em outras passagens os deuses gregos em estreita conexão com deuses egípcios etc. Pois no segundo livro (c. 49) ele conta expressamente que Melampus⁴⁹ levou o nome de Dioniso aos Helenos, introduziu o Falus e toda a festa de sacrifício, mas com alguma diferença, já que Melampus aprendeu o culto a Dioniso com Cadmus, o Tírio, e com os fenícios, os quais vieram com Cadmus para a Beócia. Estas afirmações opostas adquiriram recentemente interesse, particularmente em relação aos esforços de Creuzer, que procura encontrar em Homero, por exemplo, mistérios antigos e todas as fontes que confluíram para a Grécia: asiáticas, pelágicas, dodônicas, samotrácias, [77] frígias, hindus, budistas, fenícios, egípcias, órficas, ao lado das infinitas fontes nativas do local específico e de outras singularidades. O que contradiz à primeira vista estes múltiplos pontos de partida transmitidos é o fato de aqueles poetas deverem ter sido os que deram os nomes e a forma aos deuses. Mas, ambos, a tradição e o formar próprio, permitem ser completamente unidos. A tradição é o que vêm em primeiro lugar, o ponto de partida, o qual certamente transmite ingredientes, mas ainda não traz consigo o Conteúdo autêntico [*eigentlichen*] e a Forma autêntica [*echte*] para os deuses. Aqueles poetas tomaram este Conteúdo do seu espírito e encontraram na transformação livre também a forma verdadeira para os mesmos e, desse modo, foram de fato os criadores da mitologia que admiramos na arte grega. Por isso mesmo os deuses homéricos não são, por outro lado, uma invenção meramente subjetiva ou uma mera obra artificiosa [*Machwerk*], mas têm a sua raiz no espírito e na crença do povo grego e de seus fundamentos religiosos nacionais. Eles são as potências e as forças [*Gewalten*] absolutas, o supremo da representação grega, o ponto central do belo em geral, que as Musas mesmas inspiraram aos poetas.

Neste criar livre, o artista assume uma posição inteiramente diferente do que no Oriente. Os poetas e sábios indianos também têm coisas pré-existentes como o seu ponto de partida: elementos da natureza, céu, animais, rios etc. ou a abstração pura do Brama destituído de forma e de conteúdo; no entanto, o seu entusiasmo é um destroçamento do interior da subjetividade, a qual assume a difícil tarefa de elaborar isso que lhe é exterior e na desmedida de sua fantasia, a qual carece de qualquer direção firme, absoluta, não pode ser verdadeiramente livre e bela em suas gerações, mas deve permane-

49. Célebre médico e adivinho que teria, segundo Heródoto, restabelecido no Egito o culto a Dioniso (o qual é todavia associado nesta passagem ao deus egípcio Osíris). O culto comportava entre outras coisas um sacrifício ritual e a procissão do falo (N. da T.).

cer um produzir indomável e um errar pela matéria. Ela equivale a um arquiteto que não está de posse de um solo puro; ruínas antigas de muros semidestruídos e rochas salientes o impedem, afora [78] os fins particulares, segundo os quais ele deve erguer a sua construção, e ele não pode apresentar nada mais senão uma configuração selvagem, não harmônica, fantástica. O que ele produz não é a obra de sua fantasia livremente criadora a partir do próprio espírito. – Inversamente, poetas hebraicos nos fornecem revelações que o Senhor os fez dizer, de modo que aqui novamente um entusiasmo destituído de consciência, separado, diferenciado da individualidade e do espírito produtor do artista, é o que produz; tal como no sublime geralmente o abstrato, o eterno, vêm à consciência e à intuição essencialmente em relação a um outro e exterior a eles mesmos.

Na arte clássica, ao contrário, os artistas e os poetas são sem dúvida também profetas, mestres, os quais anunciam e tornam manifesto aos homens o que é o absoluto e o divino; mas, *em primeiro lugar*,

α) o conteúdo dos seus deuses não é o exterior da natureza, apenas exterior ao espírito humano, ou a abstração da divindade única, onde resta apenas um formar [*Formieren*] superficial ou a interioridade destituída de forma, mas o seu Conteúdo é tomado do espírito e da existência humanos e, desse modo, é o próprio do peito humano, é um Conteúdo com o qual o homem é livre enquanto pode andar consigo mesmo, na medida em que aquilo que ele produz é a mais bela criação dele mesmo.

β) *Em segundo lugar*, os artistas são igualmente *poetas* [*Poeten*], escultores desta matéria e deste conteúdo na forma que repousa livremente sobre si mesma. Por este lado, os artistas gregos mostram-se como poetas [*Dichter*] verdadeiramente criadores. Eles colocaram todos os ingredientes estranhos múltiplos no cadinho; mas eles não fizeram nenhuma beberagem a partir disso, como num caldeirão de bruxa, e sim consumiram todo o turvo, o natural, o impuro, o estranho, o desmedido, no fogo puro do espírito mais profundo, eles queimaram tudo junto e deixaram sobressair purificada a forma apenas com leves ressonâncias da matéria da qual foi formada. A esse respeito, a sua ocupação [79] constituiu em parte em se desfazer do que é destituído de Forma, do simbólico, do não belo e do desfigurado, os quais tinham perante si na matéria da tradição, em parte em ressaltar o que é autenticamente espiritual, o qual eles tinham de individualizar e para o qual eles tinham de procurar ou inventar o fenômeno exterior correspondente. É primeiramente aqui que a forma humana e a Forma de ações e acontecimentos humanos, não mais empregada como mera personificação, como vimos, surgem necessariamente como a úni-

ca realidade adequada. O artista encontra certamente também estas Formas na efetividade, mas ele tem de extinguir nelas igualmente o contingente e o indevido, antes que elas possam se mostrar adequadas ao conteúdo espiritual do humano, o qual, apreendido segundo a sua essencialidade, se torna a representação das potências e dos deuses eternos. Essa é a produção livre, espiritual e não apenas arbitrária do artista.

γ) *Em terceiro lugar*, na medida em que os deuses não estão aí apenas para si, mas são ativos também no interior da efetividade concreta da natureza e dos acontecimentos humanos, então a ocupação dos artistas também se dirige para reconhecer a presença e a efetividade dos deuses nesta referência a coisas humanas, a interpretar o particular dos acontecimentos naturais, dos atos e dos destinos humanos nos quais aparecem entrelaçadas as potências divinas, e para compartilhar, com isso, a ocupação do sacerdote, do Mantis⁵⁰. Nós, sob o ponto de vista de nossa reflexão prosaica atual, explicamos os fenômenos da natureza segundo leis e forças universais, as ações dos homens a partir de suas intenções interiores e de seus fins autoconscientes; os poetas gregos, porém, estão em todos os lugares à procura do divino e, na medida em que configuram as atividades humanas em ações dos deuses, criam por meio de tal interpretar primeiramente os diversos aspectos segundo os quais os deuses são poderosos. Pois uma quantidade de tais interpretações fornece uma quantidade de ações, nas quais se dá a conhecer o que é este ou aquele deus. Quando lemos, por exemplo, os poemas de Homero, [80] não encontramos ali quase nenhum evento importante, que não fosse esclarecido mais precisamente a partir da vontade ou do auxílio efetivo dos deuses. Estas interpretações são a inteligência, a crença autocriada, a intuição dos poetas, como Homero as expressa também constantemente em seu próprio nome e as coloca apenas em parte na boca de suas personagens, os sacerdotes ou os heróis. Logo no início da *Ilíada*, por exemplo, ele mesmo já explicou a peste no acampamento dos gregos (I, v. 9-12) a partir da indignação de Apolo em relação a Agammenon, o qual não queria libertar para Crises a filha, e deixa proclamar ainda mais adiante (I, v. 94 até 100) a mesma interpretação aos gregos por meio de Calcas.

De modo semelhante, no último canto da *Odisséia* (quando Hermes conduziu as sombras dos livres desalmados para o campo de Asfodelos e eles encontram ali Aquiles e os heróis restantes que tinham lutado em Tróia, e finalmente também Agammenon se aproxima deles) Homero relata como este (*Odisséia*, XXIV, v. 41-63) retrata a morte de Aquiles: “O dia inteiro luta-

50. *Mantis* provém do grego (μάντις): profeta, profetiza, divino (N. da T.).

ram os gregos e, quando Zeus separou os combatentes, carregaram primeiro o nobre cadáver para o navio e o lavaram, chorando constantemente, e o ungiram. Então ressoou no mar um estrondo divino, e os aqueus assustados teriam se lançado na parte mais baixa dos navios, se um homem mais velho e muito sábio, Nestor, não os tivesse detido, cujo conselho já anteriormente se mostrava como o melhor.” Ele explica-lhes o fenômeno ao dizer: “A mãe saiu do mar com as deusas imortais marinhas, a fim de ir ao encontro do seu filho morto. Diante desta palavra, o terror abandonou os magnânimos aqueus.” Isto é, agora eles sabiam do que se tratava: algo de humano, a mãe, a enlutada, vem ao seu encontro, ao seu olhar, ao seu ouvido se depara apenas o que eles são; Aquiles é o seu filho, ela mesma está plena de lamentação; e assim, pois, também Agammenon prossegue, dirigindo-se a Aquiles, em seu relato com a descrição da dor geral: |81| “No entanto, estavam ao seu redor”, ele diz, “as filhas do velho do mar, em prantos, e vestiram os vestidos de ambrosia; também as Musas, as nove juntas, alternando em belas canções, lamentavam, e então não foi visto nenhum dos argivos sem lágrimas, tão tocante era o canto claro e límpido.”

A esse respeito, sobretudo uma outra aparição [*Erscheinung*] de deuses me atraiu e me ocupou todas as vezes na *Odisséia*. Odisseu em sua viagem, injuriado entre os feácios nos jogos de luta de Eurialos por ter se negado a tomar parte na disputa do lançamento de disco, responde irritado, com olhares sombrios e palavras duras; então ele se ergue, agarra o disco maior e mais pesado do que dos demais, e o arremessa muito além do alvo. Um dos feácios aponta para o lugar e lhe grita: “Até um cego pode ver a pedra: ela não está misturada entre as outras pedras, mas muito além delas; nesta disputa você nada tem a temer, nenhum feácio alcançará ou ultrapassará o seu lançamento.” Ele falou deste modo, mas o divino Odisseu, que muito tolera, alegrou-se por ver um amigo na disputa (*Odisséia*, VIII, v. 159-200). – Esta palavra, o assentimento amistoso de um feácio, Homero explica como a aparição amigável da Atena.

b. Os deuses novos do ideal clássico

A pergunta seguinte que se coloca é: quais são os *produtos* deste modo clássico de atividade artística, de que espécie são os deuses novos da arte grega?

α) A representação mais universal e ao mesmo tempo mais consumada de sua natureza é nos fornecida por sua individualidade concentrada, na medida em que a mesma está centralizada consigo mesma a partir da diversidade

de acessórios, de ações e acontecimentos singulares no único foco de sua unidade simples.

αα) O que nos chama a atenção nestes deuses é inicialmente a [82] individualidade espiritual *substancial*, a qual, retirada em si mesma da aparência variegada do particular da necessidade e da inquietude de múltiplos fins do finito, repousa com segurança sobre a sua própria universalidade, bem como sobre uma base eterna, clara. Apenas desse modo os deuses aparecem como as potências não passageiras, cujo imperar transparente não vem à intuição no particular, no enredamento com o outro e com o exterior, mas em sua imutabilidade e solidez próprias.

ββ) Mas, inversamente, eles não são porventura a mera abstração de universalidades espirituais e, desse modo, os assim chamados ideais universais, porém na medida em que são indivíduos, aparecem como um ideal que tem em si mesmo [*an sich selbst*] existência e, por isso, determinidade, ou seja, enquanto espírito, tem *caráter*. Sem caráter não sobressai nenhuma individualidade. Segundo este lado, como já foi desenvolvido anteriormente, também se encontra na base dos deuses espirituais uma potência determinada da natureza, com a qual se funde uma substância ética determinada e indica para cada deus um círculo delimitado de sua atividade mais exclusiva. Os múltiplos aspectos e traços que são introduzidos por meio desta particularidade constituem, enquanto reduzidos à unidade simples consigo mesmos, os caracteres dos deuses.

γγ) No ideal verdadeiro, contudo, esta determinidade tampouco pode se tornar finita em delimitação precisa para a *unilateralidade* do caráter, mas igualmente deve aparecer de novo retornada para a universalidade do divino. Assim, pois, cada deus, na medida em que traz em si mesmo a determinidade enquanto individualidade *divina* e, com isso, *universal*, é em parte caráter determinado, em parte tudo no todo, e paira no centro unificado pleno entre a mera universalidade e a particularidade igualmente abstrata. Isso fornece ao ideal autêntico do clássico a segurança e o repouso infinitos, a beatitude despreocupada e a liberdade desimpedida.

β) Enquanto beleza da arte clássica, o caráter divino determinado em si mesmo [*an sich selbst*] é ademais não apenas [83] espiritual, mas igualmente exterior aparecendo a forma visível em sua corporalidade, ao olho, bem como ao espírito.

αα) Esta beleza, já que ela não tem como o seu conteúdo apenas o natural e o animalesco em sua personificação espiritual, mas o espiritual mesmo em sua existência adequada, pode acolher apenas em seu aspecto secundário *coisas simbólicas* e coisas que se referem ao que é apenas natural; sua expres-

são autêntica é a forma exterior peculiar apenas e somente ao espírito, na medida em que o interior traz nela a si mesmo para a existência e se derrama completo por meio dela.

ββ) Por outro lado, a beleza clássica não precisa conservar a expressão do *sublime*. Pois o universal abstrato sozinho, que não se fecha consigo mesmo em nenhuma determinidade, mas está voltado *apenas* negativamente contra o particular em geral e, desse modo, também contra cada encarnação, fornece a visão do sublime. A beleza clássica, porém, conduz a individualidade espiritual para o centro de sua existência ao mesmo tempo natural e explicita o interior apenas no elemento do fenômeno exterior.

γγ) Por isso, a forma exterior, do mesmo modo que o espiritual, o qual proporciona a si existência nela, deve, contudo, libertar-se igualmente de cada contingência da determinidade exterior, de cada dependência natural e da enfermidade, estar retirada de toda a finitude, de todo o passageiro, de toda ocupação com meras coisas sensíveis e purificar e elevar a determinidade que se irmana com o caráter espiritual determinado de Deus para a sintonia livre com as Formas [*Formen*] universais da forma [*Gestalt*] humana. A exterioridade imaculada sozinha, na qual está confundido cada traço de fraqueza e relatividade e está apagada cada mancha de particularidade arbitrária, corresponde ao interior espiritual que nela deve submergir-se e nela tornar-se corporal.

γ) Mas já que os deuses estão ao mesmo tempo retirados de sua determinidade do caráter para a universalidade, então há de se expor também na sua aparição [*Erscheinung*] ao mesmo tempo o |84| ser-si-mesmo do espírito enquanto o repousar em si mesmo e enquanto a segurança dele no seu exterior.

αα) Por isso vemos na individualidade concreta dos deuses, no ideal autenticamente clássico, igualmente esta nobreza e esta altura do espírito, na qual, apesar do seu entrar inteiro na forma corporal e sensível, o ser-distanciado [*Entferntsein*] dá a conhecer toda a carência do finito. O ser-em-si-mesmo [*Insichsein*] puro e a libertação abstrata de cada espécie de determinidade conduziria ao sublime; mas, na medida em que o ideal clássico sai para a existência, a qual é apenas a sua existência, a existência do espírito mesmo, então se mostra também o sublime do mesmo fundido na beleza e como que transferido imediatamente para ela. É isso que torna necessária, para as formas dos deuses, a expressão da grandeza, do sublime classicamente *belo*. Uma seriedade eterna, um repouso imutável reina no semblante dos deuses e está derramado sobre a sua forma inteira.

ββ) Por isso eles aparecem em sua beleza elevados sobre a própria corporalidade, e nasce desse modo um conflito entre a sua grandeza beata, que é

um ser-em-si-mesmo [*Insichsein*] espiritual, e a sua beleza, que é exterior e corporal. O espírito aparece inteiramente mergulhado em sua forma exterior e, todavia, ao mesmo tempo mergulhado apenas em si mesmo fora dela. É como o passear de um deus imortal entre homens mortais.

A esse respeito, os deuses gregos produzem uma impressão semelhante, apesar de toda diferença, que o busto de Goethe feito por Rauch⁵¹ produziu em mim na primeira vez que o vi. Vocês o viram igualmente, este semblante elevado, este nariz poderoso, dominante, o olho livre, o queixo redondo, os lábios loquazes, multiconfigurados, a postura espirituosa da cabeça, voltada para o lado e levemente para o alto; e ao mesmo tempo toda a plenitude da humanidade pensante, amigável, junto a isso esses músculos desenvolvidos do semblante, da fisionomia, dos sentimentos, das paixões e, em toda a vitalidade, o repouso, a serenidade, a grandeza na velhice; e ao lado disso a flacidez [85] dos lábios que caem na boca desdentada, a languidez do pescoço, das faces, da qual sobressai ainda maior a torre do nariz, e ainda mais alto o muro do semblante. – A violência desta forma firme, a qual está principalmente reduzida ao imutável, aparece no seu arredor solta, pendente, como a cabeça sublime e a forma dos orientais em seu turbante comprido, mas com o vestido bastante largo e as pantufas arrastadas; – é o espírito firme, poderoso, atemporal, que está a ponto de deixar cair, nesta máscara da mortalidade pendente, este invólucro e o deixa deambular livremente solto ao seu redor.

De modo semelhante, também os deuses aparecem, pelo lado desta alta liberdade e deste repouso espiritual, elevados acima de sua corporalidade, de modo que sentem a sua forma, seus membros em toda a beleza e consumação como um anexo superficial. E, todavia, a forma inteira é animada com vitalidade, é idêntica ao ser espiritual, sem separação [*Trennungslos*], sem aquela separação recíproca [*Auseinander*] entre o que é firme em si mesmo e as partes mais macias, o espírito não escapando nem saindo do corpo, mas ambos *em* um todo sólido, a partir do qual o ser-em-si-mesmo [*Insichsein*] do espírito olha silenciosamente para fora apenas na segurança admirável de si mesmo.

γγ) Mas, na medida em que aquele conflito indicado está presente, sem contudo se ressaltar, enquanto diferença e separação da espiritualidade interior e do seu exterior, então o negativo, que nisso se encontra, é justa-

51. Cristian Daniel Rauch (1777-1857). Autor do monumento dedicado a Frederico II em Berlim. A obra descrita por Hegel não é um busto, mas uma estatueta, como indica claramente a descrição que se segue. A partir de 1819, Rauch esculpiu múltiplos bustos e estatuetas de Goethe. A descrição de Hegel se aproxima de uma estatueta de Goethe feita por Rauch em 1824 (N. da T.).

mente por causa disso imanente a este *todo* não separado e está nele mesmo expresso. Isso é, no interior da grandeza espiritual, o alento e o aroma da tristeza, a qual homens espirituosos sentiram nas imagens dos deuses dos antigos apesar da beleza consumada até o encanto. O repouso da serenidade divina não pode se particularizar para a alegria, o deleite, a satisfação, e a *paz* da eternidade não deve descer ao riso do deleite próprio e bem-estar confortável. Satisfação é o sentimento [*Gefühl*] da concordância de nossa [86] subjetividade singular com o estado de nossa situação determinada, o qual foi dado a nós ou produzido por nós. Napoleão, por exemplo, jamais expressou com mais fundamento sua satisfação do que quando algo era bem sucedido para ele, com o que todo o mundo se mostrava insatisfeito. Pois satisfação é apenas a aprovação do meu ser, fazer e mover próprios, e o extremo dela se dá a conhecer naquele sentimento de filisteu, ao qual cada homem maduro tem de chegar. Mas este sentimento e a sua expressão não é a expressão dos deuses plásticos eternos. A beleza livre, consumada, não é capaz de se satisfazer no assentimento com uma existência finita determinada, mas sua individualidade, tanto pelo lado do espírito quanto pelo da forma, embora seja característica e determinada em si mesma, está em conformidade consigo mesma apenas como ao mesmo tempo universalidade livre e espiritualidade que repousa em si mesma. – Esta universalidade é aquela que se quis invocar também como frieza junto aos deuses gregos. Contudo, eles são frios apenas para a interioridade [*Innigkeit*] moderna no finito; considerados por si mesmos, eles têm calor e vida; a paz beata que se espelha em sua corporalidade é essencialmente um abstrair do particular, um ser-indiferente frente ao passageiro, um abdicar do que é exterior, algo nem preocupado e nem penoso – todavia, uma renúncia ao que é terreno e fugidio, tal como a serenidade espiritual olha profundamente para além da morte, do túmulo, da perda, da temporalidade e, justamente por ser profunda, contém este negativo em si mesma. Mas, quanto mais se sobressai nas formas dos deuses a seriedade e a liberdade espiritual, tanto mais se sente um contraste desta grandeza com a determinidade e a corporalidade. Os deuses beatos se entristecem como que por sua beatitude ou corporalidade; lê-se na sua configuração o destino que os espera e o desenvolvimento dele, enquanto surgimento efetivo daquela contradição da grandeza com a particularidade, da espiritualidade com a existência sensível, a arte clássica mesma conduzida ao encontro de seu declínio.

|87| c. A espécie exterior da exposição

Se perguntarmos, *em terceiro lugar*, pela espécie da exposição exterior, a qual é adequada a este conceito já indicado do ideal clássico, então também a esse respeito os pontos de vista essenciais já foram anteriormente indicados com maior precisão na consideração do ideal em geral. Por isso, temos de falar aqui somente que no ideal autenticamente clássico a individualidade espiritual dos deuses não é apreendida na sua relação com o outro ou é levada por meio de sua particularidade ao conflito e à luta, mas aparece no eterno repousar em si mesmo, nesta dor da paz divina. O caráter determinado não atua, por isso, a ponto de estimular os deuses para sentimentos e paixões particulares ou de forçá-los a executar fins determinados. Ao contrário, eles são reconduzidos de toda colisão e complicação, aliás, de toda relação com o finito e o discordante em si mesmo para a pura submersão neles mesmos. Este repouso o mais rigoroso, não imóvel, frio e morto, mas meditativo e imutável, é para os deuses clássicos a Forma a mais elevada e a mais adequada da exposição. Se eles se apresentam, por isso, em situações determinadas, então não podem ser estados ou ações que fornecem motivo para conflitos, mas devem ser tais que, eles mesmos inofensivos, também deixam os deuses em sua inofensiva condição. Dentre as artes particulares, portanto, a escultura é dentre todas a adequada a expor o ideal clássico em seu ser-junto-a-si-mesmo [*Beisichsein*] simples, no qual deve se manifestar mais a divindade universal do que o caráter particular. Principalmente a escultura mais antiga, mais rigorosa, detém este aspecto do ideal, e a posterior apenas progride para uma vitalidade dramática maior de situações e caracteres. A poesia, ao contrário, permite que os deuses ajam, ou seja, se relacionem negativamente frente a uma existência, e os conduz, com isso, também à luta e ao conflito. O repouso do plástico [*Plastik*], onde ele permanece no seu |88| âmbito mais próprio, pode expressar o momento negativo do espírito contra as particularidades apenas naquela seriedade da tristeza, a qual já designamos anteriormente com maior precisão.

2. O CÍRCULO DOS DEUSES PARTICULARES

Enquanto individualidade intuída, exposta em existência imediata e, com isso, determinada e particular, a divindade se torna necessariamente uma *multiplicidade* de formas. O politeísmo é simplesmente essencial para o princípio da arte clássica, e seria um empreendimento imprudente querer configu-

rar em beleza plástica o Deus único do sublime e do panteísmo ou da religião absoluta, a qual concebe Deus enquanto personalidade espiritual e puramente interior, ou considerar que nos judeus, nos maometanos ou nos cristãos as formas clássicas, tal como nos gregos, pudessem ter surgido de intuição originária para o conteúdo de sua crença religiosa.

a. Multiplicidade dos indivíduos-deuses

Nesta multiplicidade, o universo divino deste estágio se espalha em um círculo de deuses particulares, dos quais cada um é um indivíduo para si e diante dos outros. Estas individualidades, no entanto, não são da espécie que deveriam ser tomadas apenas enquanto alegorias de propriedades universais, como, por exemplo, Apolo enquanto deus do saber, Zeus enquanto deus do domínio, mas Zeus é de igual modo inteiramente o saber, e Apolo nas *Eumênides*, como vimos, protege também a Orestes, o filho e o filho *do rei*, o qual ele mesmo tinha incitado à vingança. O círculo dos deuses gregos é uma multiplicidade de indivíduos, dos quais cada deus singular, mesmo que também no caráter determinado de uma particularidade, é todavia uma totalidade concentrada em si mesma, que em si mesma [*an sich selbst*] possui também a qualidade de um outro deus. Pois cada forma, enquanto divina, é sempre também o todo. Somente por isso os indivíduos deuses gregos [89] contêm um reino de traços, e embora a sua beatitude resida em seu repousar espiritual universal sobre si mesmo e na abstração da direção direta e finitizante sobre a multiplicidade dispersa das coisas e das relações, eles têm todavia igualmente o poder de se mostrarem efetivos e ativos em diversas direções. Eles não são nem o particular abstrato nem o universal abstrato, mas o universal que é a fonte do particular.

b. Carência da articulação sistemática

Por causa desta espécie de individualidade, o politeísmo grego não pode contudo constituir uma totalidade *sistematicamente* articulada em si. À primeira vista, parece sem dúvida imperioso colocar ao Olimpo dos deuses a exigência de que os muitos deuses, que nele se encontram reunidos, caso a sua particularização deva ter verdade e o seu conteúdo deva ser clássico, também expressem em si mesmos em sua coletividade a totalidade da Idéia, esgotem o cír-

culo inteiro das potências necessárias da natureza e do espírito e, portanto, também se deixem construir a si mesmos, ou seja, mostrar-se como necessários. A esta exigência teria de se juntar imediatamente também a restrição de que aquelas potências do ânimo e da interioridade espiritual absoluta em geral, as quais se tornam eficazes apenas na religião mais elevada tardia, permanessem excluídas do âmbito dos deuses clássicos, de modo que a abrangência do conteúdo, cujos aspectos particulares poderiam chegar à intuição na mitologia grega, já iria desse modo diminuir. Mas, além disso, por um lado entra por meio da individualidade variada em si mesma necessariamente também a contingência da determinidade, a qual se retrai à articulação rigorosa das diferenças conceituais, na medida em que ela não permite aos deuses perseverar na abstração de *uma* determinidade; por outro lado, a universalidade, em cujos elementos os indivíduos deuses têm a sua existência beata, |90| suprime [*hebt auf*] a particularidade fixa, e a altura das potências eternas se eleva serena sobre a fria seriedade do finito, onde, se esta inconseqüência faltasse, as formas divinas iriam ficar emaranhadas por meio de sua limitação.

Portanto, por mais que as potências principais do mundo, enquanto totalidade da natureza e do espírito, são representadas [*dargestellt*] na mitologia grega, esta coletividade não pode todavia se apresentar como um todo *sistemático* tanto por causa da sua divindade universal quanto por causa da individualidade dos deuses. Ao invés de caracteres *individuais*, os deuses seriam tão somente seres alegóricos e, ao invés de indivíduos *divinos* seriam caracteres abstratos finitamente limitados.

c. Caráter fundamental do círculo de deuses

Se consideramos, por conseguinte, mais detalhadamente o círculo das divindades gregas, ou seja, o círculo dos assim chamados deuses principais, segundo o seu caráter fundamental simples, tal como o mesmo aparece fixado por meio da escultura na representação a mais universal e, não obstante, sensivelmente concreta, então certamente encontramos estabelecidas as diferenças essenciais e sua totalidade, mas particularmente também sempre de novo apagadas, e o rigor da execução reduzido à inconseqüência da beleza e da individualidade. Assim, por exemplo, Zeus tem nas mãos o domínio sobre os deuses e os homens, sem todavia ameaçar com isso essencialmente a livre autonomia dos deuses restantes. Ele é o deus supremo, mas o seu poder não absorve o poder dos outros deu-

ses. Ele certamente tem conexão com o céu, o relâmpago, o trovão e a vitalidade geradora da natureza, mas mais ainda e de modo mais autêntico ele é o poder do Estado, da ordem legal das coisas, o unificador nos contratos, nos juramentos, na hospitalidade, em geral o vínculo da substancialidade humana, prática, ética, e a força do saber e do espírito. Os seus irmãos estão voltados para o mar afora e para o profundo mundo subterrâneo; Apolo aparece como o deus sábio, como o expressar [91] e o belo expor dos interesses do espírito, como mestre das musas; “Conhece-te a ti mesmo” é a epígrafe do seu templo de Delfos, um mandamento que não se refere certamente às fraquezas e às deficiências, mas à essência do espírito, à arte e a cada consciência verdadeira; a astúcia e a arte de bem falar [*Wohlredenheit*], o mediar em geral, tal como também surge em esferas subordinadas, os quais, embora se misturem elementos imorais, pertencem ainda ao âmbito do espírito consumado, constituem um âmbito principal de Hermes, quem também conduz as sombras das almas dos mortos para o mundo subterrâneo; a força da guerra é um traço principal de Ares; Hefesto mostra-se hábil no trabalho artístico técnico; e o entusiasmo, que ainda traz em si mesmo um elemento do natural, a força natural entusiasta do vinho, dos jogos, das encenações dramáticas etc. são creditados a Dioniso. Um círculo semelhante do conteúdo é percorrido pelas divindades femininas. Em Juno, o vínculo ético do casamento é uma determinação principal; Ceres ensinou e difundiu a agricultura e com isso presenteou aos homens os dois lados que residem na agricultura: o cuidado com o crescimento dos produtos naturais, os quais satisfazem as necessidades mais imediatas, e também então o elemento espiritual da propriedade, do casamento, do direito, dos incílios da civilização e da ordem ética. De igual modo, Atena é a temperança, a reflexão [*Besonnenheit*], a legalidade, o poder da sabedoria, a habilidade das artes técnicas e a valentia e concentra na sua virgindade guerreadora reflexiva o espírito concreto do povo, o espírito livre próprio substancial da cidade de Atenas, e expõe o mesmo objetivamente como poder imperante, de modo divino, a ser honrado. Diana, ao contrário, completamente diferente da Diana de Éfeso, tem como seu traço de caráter essencial a autonomia mais frágil da castidade virginal, ela ama a caça e não é em geral a virgem que reflete silenciosamente, mas a rigorosa e que apenas aspira ir além; Afrodite com o provocante Amor, o qual se tornou menino a partir do antigo Eros titânico, [92] alude ao afeto humano da inclinação, do amor entre os sexos etc.

Desta espécie é o conteúdo dos deuses individuais configurados espiritualmente. No que diz respeito à sua exposição exterior, podemos mencionar aqui novamente a escultura como aquela arte que prossegue até essa particularidade dos deuses. Se ela exprime todavia a individualidade em sua determinidade já mais específica, então ela ultrapassa já a primeira grandeza rigorosa, embora ela então também uma ainda a multiplicidade e a riqueza da individualidade em *uma* determinidade, naquilo que denominamos de caráter, e fixa nas formas dos deuses este caráter em sua clareza mais simples para a intuição sensível, ou seja, para a última determinidade exteriormente a mais completa. Pois a representação, no que concerne à existência exterior e real, permanece sempre mais indeterminada, mesmo que ela também elabore, enquanto poesia, o conteúdo para uma quantidade de histórias, exteriorizações e acontecimentos dos deuses. Desse modo, 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 consoma 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.

3. A INDIVIDUALIDADE SINGULAR DOS DEUSES

Mas a individualidade e sua exposição não pode se satisfazer com a particularidade sempre ainda relativamente abstrata do caráter. O corpo celeste se esgota em sua lei simples e leva esta lei ao fenômeno; [93] poucos traços de caráter determinados dão a sua configuração ao reino mineral; mas já na natureza vegetal abre-se uma plenitude infinita das formas mais variadas, de transições, de misturas e anomalias; os organismos animais mostram-se em uma amplitude ainda maior de diversidade e efeito recíproco com a exterioridade, com a qual eles se relacionam; e se ascendermos finalmente ao espiritual e sua aparição [*Erscheinung*], então encontramos uma variedade infinitamente mais vasta da existência interior e exterior. Na medida em que o ideal clássico não persevera na individualidade que repousa em si mesma, mas tem de colocá-la também em movimento, relacioná-la com o outro e mostrá-la eficiente em relação a isso, então também o caráter dos deuses não permanece preso à determinidade ainda em si mesma substancial, mas entra em particularidades ulte-

riores. Esse movimento que se abre para a existência exterior e a mutabilidade a ele relacionada fornecem apenas os traços mais precisos para a *singularidade* de cada deus, tal como ela convém e é necessária para uma individualidade viva. Mas com tal espécie de singularidade está ligada ao mesmo tempo a contingência dos traços particulares, os quais não se reconduzem mais para o universal do significado substancial; desse modo, este lado particular dos deuses singulares se torna algo positivo, o qual, portanto, pode também apenas estar ao redor e ressoar como acessório exterior.

a. A matéria para a individualização

Então surge imediatamente a pergunta: de onde vem a *matéria* para este modo singular de aparição [*Erscheinung*] dos deuses, como eles progridem em sua particularização? As circunstâncias externas, a época do nascimento, as disposições inatas, os pais, a educação, [94] o meio, as relações do tempo, o âmbito inteiro de estados relativos interiores e exteriores, fornecem a matéria positiva mais precisa para um indivíduo humano efetivo, para o seu caráter, a partir do qual ele realiza ações, para os acontecimentos, nos quais está enredado, para o destino, pelo qual é atingido. O mundo dado contém esta matéria, e as descrições da vida de homens singulares serão todas as vezes da maior diversidade individual. De outro modo ocorre, contudo, com as formas livres dos deuses, as quais não têm nenhuma existência na efetividade concreta, mas decorreram da fantasia. Por isso, poder-se-ia acreditar que os poetas e os artistas, os quais criam em geral o ideal a partir do espírito livre, tomaram a matéria para as singularidades casuais apenas da arbitrariedade subjetiva da imaginação. Esta representação todavia é falsa. Pois concedemos à arte clássica em geral a posição de que ela se forma primeiro por meio da reação contra os pressupostos necessariamente pertencentes ao seu próprio âmbito para aquilo que ela é enquanto ideal autêntico. Destes pressupostos procedem as particularidades específicas que proporcionam aos deuses a sua vitalidade individual mais precisa. Os momentos principais destes pressupostos já foram indicados, e temos de recordar aqui apenas de modo breve o que precedeu.

α) A fonte mais próxima e rica é constituída pelas religiões naturais simbólicas, as quais servem de base à mitologia grega, base que foi nela transformada. Mas na medida em que tais traços emprestados são atribuídos aqui aos deuses expostos enquanto indivíduos espirituais, eles têm de perder essencialmente o caráter de valer como símbolos; pois eles não podem mais

conservar agora um significado que fosse diferente daquele que o indivíduo mesmo é e leva ao fenômeno. O conteúdo anteriormente simbólico torna-se agora, por isso, o conteúdo de um sujeito divino mesmo, e já que ele não concerne ao substancial do deus, mas apenas à particularidade mais acessória, então tal matéria decai em uma história exterior, em um ato ou em um acontecimento, os quais são atribuídos à vontade dos deuses nesta ou naquela situação particular. [95] Assim entram aqui novamente todas as tradições simbólicas de poesias sagradas anteriores e, transformadas em ações de uma individualidade subjetiva, assumem a Forma de acontecimentos e histórias humanos, que devem ter ocorrido com os deuses e que não puderam ser de algum modo apenas inventados ao bel-prazer pelos poetas. Quando, por exemplo, Homero narra a respeito dos deuses, que eles viajaram para banquetear junto aos etíopios irreprensíveis ao longo de doze dias, então isso seria, enquanto mera fantasia do poeta, apenas uma invenção pobre. O mesmo se dá com a narrativa do nascimento de Júpiter. Cronos, lê-se, engolira novamente todos os seus filhos por ele gerados, de modo que Réia, a sua esposa, enquanto estava grávida de Zeus, o caçula, voltou-se para Creta e ali pariu o filho, mas a Cronos, ao invés da criança, ela deu para engolir uma pedra, que tinha enrolado em peles. Mais tarde, Cronos então vomita novamente todos os filhos, as filhas e também Poseidon. Esta história, enquanto invenção subjetiva, seria pueril; mas nela se entrevê restos de significados simbólicos, os quais, todavia, por terem perdido o seu caráter simbólico, aparecem como evento meramente exterior. De modo semelhante se dá com a história de Ceres e Prosérpina. Aqui o significado simbólico antigo é o perder-se e o brotar da semente. O mito representa isto como se Prosérpina tivesse brincado com flores em um vale e colhido o perfumado narciso, o qual lançava de uma raiz *única* uma centena de flores. Então treme a terra, Plutão se eleva do solo, coloca a desconsolada em sua carruagem dourada e a leva para o mundo subterrâneo. Ceres, em dor materna, vagueia em vão por longo tempo sobre a terra. Finalmente Prosérpina retorna para o mundo terrestre, mas Zeus permitiu isso apenas com a condição de que Prosérpina ainda não deveria ter desfrutado do alimento dos deuses. Infelizmente, porém, ela já tinha comido uma vez no Eliseu uma romã e, por isso, ela pôde passar apenas a primavera e o verão [96] no mundo terrestre. — Também aqui o significado universal não conservou a sua forma simbólica, mas foi elaborado para um acontecimento humano, o qual deixa transparecer apenas de longe o sentido universal por meio dos diversos traços exteriores. — Do mesmo modo, também os epítetos dos deuses remetem muitas vezes a tais bases sim-

bólicas, as quais no entanto se desfizeram de sua Forma simbólica e servem apenas para dar à individualidade uma determinidade mais plena.

β) Uma outra fonte das particularidades positivas dos deuses singulares é fornecida pelas relações locais, tanto no que diz respeito à origem das representações dos deuses, quanto no que diz respeito à chegada e introdução de seu culto e aos diversos lugares em que eles eram principalmente venerados.

α) Embora, por conseguinte, a exposição do ideal e de sua beleza universal se elevou sobre a localidade particular e sua peculiaridade e contraiu as exterioridades singulares na universalidade da fantasia artística numa imagem total pura e simplesmente correspondente a um significado substancial, estes traços particulares e as cores locais, todavia, quando a escultura também leva os deuses, segundo a sua singularidade, a relações e referências particularizadas, sempre novamente atuam para indicar algo da individualidade, embora algo determinado apenas exteriormente. Tal como Pausânias, por exemplo, que apresenta uma quantidade de tais representações locais, imagens, pinturas, lendas, as quais ele presenciou em templos, em locais públicos, nos tesouros dos templos, em regiões onde tinha ocorrido algo de importante; igualmente concorrem segundo este lado nos mitos gregos as tradições e os locais antigos, obtidos do estrangeiro, com as tradições locais, e em todas está dada em maior ou menor grau uma referência à história, ao surgimento, à fundação de Estados, particularmente por meio da colonização. Mas na medida em que esta matéria específica múltipla perdeu o seu significado originário na universalidade [97] dos deuses, então nascem desse modo histórias que permanecem variegadas, esquisitas e para nós sem sentido. Assim, por exemplo, Ésquilo apresenta em seu *Prometeu* as errâncias de Io em sua inteira dureza e exterioridade como um baixo relevo de pedra, sem aludir a uma interpretação ética, da história dos povos ou natural. De modo semelhante se dá com Perseu, Dioniso, etc., mas particularmente com Zeus, suas aias e suas infidelidades para com Hera, a qual ele eventualmente então também deixa, com as pernas dependuradas em uma bigorna, pairar entre o céu e a terra. Também em Hércules se reúne a matéria múltipla a mais variegada, a qual assume então em tais histórias uma aparência inteiramente humana no modo de acontecimentos, atos, paixões, infelicidades casuais e demais ocorrências.

ββ) Além disso, as potências eternas da arte clássica são as substâncias universais na configuração efetiva da existência e do agir gregos *humanos*, de cujos inícios nacionais originários, por isso, ainda muitos resíduos particulares permanecem presos aos deuses, a partir dos tempos heróicos e de outras tradições, nos dias posteriores. Assim, muitos traços nas histórias variegadas

dos deuses também aludem certamente a indivíduos históricos, a heróis, a mais antigas linhagens dos povos, a acontecimentos naturais e a ocorrências em relação a lutas, guerras e outras referencialidades. E assim como a família, a diversidade das linhagens é o ponto de partida do Estado, os gregos também tinham os deuses familiares, os penates, os deuses de linhagens e igualmente as divindades protetoras das cidades e dos Estados singulares. Mas nesta direção em relação ao histórico se formulou a afirmação de que a origem dos deuses gregos deve ser derivada em geral de tais fatos históricos, de heróis, de reis antigos. Esse é um ponto de vista plausível, mas superficial, tal como Heyne⁵² [98] o colocou recentemente de novo em curso. De modo análogo, um francês, Nicolas Frerét⁵³, tomou como princípio universal da guerra dos deuses, por exemplo, as disputas entre as diversas castas sacerdotais. Sem dúvida, temos de conceder que um tal momento histórico desempenha um papel, que determinadas linhagens fizeram valer suas intuições do divino, que igualmente os locais diferenciados forneceram traços para a individualização dos deuses; mas a origem autêntica dos deuses não se encontra neste material histórico exterior, porém nas potências espirituais da vida segundos os quais foram apreendidos, de modo que ao positivo, ao local, ao histórico só pode ser concedido um espaço de jogo mais amplo para apresentação mais determinada da individualidade singular.

yy) Na medida em que mais adiante o Deus entra na representação humana e é mais ainda exposto por meio da escultura em forma corporal, real, com a qual o homem então se relaciona novamente no culto em ações cerimoniais a Deus, então está dado também por meio desta relação um novo material para o círculo do positivo e do contingente. Por exemplo, quais animais ou frutos serão sacrificados a cada deus, em qual procissão aparecem os sacerdotes e o povo, em qual seqüência ocorrem as ações particulares, tudo isto se acumula nos traços singulares os mais diversos. Pois cada uma de tais ações tem uma quantidade infinita de lados e exterioridades, os quais também poderiam ser para si casualmente deste ou de outro modo, mas como pertencentes a uma ação sagrada devem ser algo firme, não arbitrário e remeter à esfera do simbólico. Aqui se inclui, por exemplo, a cor da vestimenta, em Baco a cor do vinho, igualmente a pele da corça na qual eram envoltos os que eram iniciados nos mistérios; também a vestimenta e os atributos dos deuses, o arco do Apolo Pítiu, o chicote, o bastão e inúmeras outras exteri-

52. Cf. a nota da p. 34 da presente edição (N. da T.).

53. Nicolas Fréret (1688-1749), historiador francês.

oridades têm |99| aqui o seu lugar. Essas coisas, contudo, se tornam aos poucos um mero hábito; nenhum homem pensa, na prática das mesmas, na origem primeira, e o que poderíamos indicar de modo erudito como o significado é então uma mera exterioridade da qual o homem participa por causa de um interesse imediato, por troça, por divertimento, por deleite no presente, por devoção, ou porque é justamente usual, foi determinado assim imediatamente e também é feito pelos outros. Quando, por exemplo, entre nós os jovens acendem no verão os fogos de São João ou pulam em outros lugares, jogam coisas nas janelas, isso é um mero uso em que o significado autêntico igualmente se colocou no pano de fundo, como nas danças festivas dos rapazes e das raparigas gregas o entrelaçamento da dança, cujos movimentos imitavam os movimentos cruzados dos planetas, iguais aos caminhos tortuosos labirínticos. Não se dança para ter pensamentos durante a dança, mas o interesse se limita à dança e sua festividade deliciosa, graciosa de belo movimento. O significado inteiro, que constituía a base originária e do qual a exposição era para o representar e o intuir sensível de espécie simbólica, torna-se com isso uma representação da fantasia em geral, cujas singularidades deixamos que nos agradem como uma história infantil ou, como na historiografia, enquanto determinidade da exterioridade no tempo e no espaço e dos quais é dito apenas: “é desse modo” ou: “diz-se, conta-se” etc. Portanto, o interesse da arte nisso pode consistir apenas em ganhar um aspecto desta matéria que se tornou uma exterioridade positiva e fazer a partir dele algo que nos coloque diante dos olhos os deuses enquanto indivíduos concretos, vivos e que ressoe apenas levemente um significado mais profundo.

Este positivo dá aos deuses gregos, quando a fantasia o desenvolve novamente, justamente o encanto da humanidade viva, na medida em que o que é de outro modo apenas substancial e poderoso é deslocado, desse modo, para o presente individual, o qual é composto em geral a partir daquilo que é verdadeiro em si e |100| para si e exterior e contingente, e o indeterminado, que de outro modo sempre reside ainda na representação dos deuses, é limitado mais estreitamente e preenchido com maior riqueza. Mas não podemos imputar um valor mais amplo às histórias específicas e aos traços particulares de caráter; pois isto que significa algo anteriormente, segundo a sua origem primeira, tem agora apenas ainda a tarefa de completar a individualidade espiritual dos deuses frente ao humano na direção da determinidade sensível e de acrescentar-lhe por meio deste não divino [*Ungöttliche*], segundo o seu conteúdo e sua aparição [*Erscheinung*], o lado da arbitrariedade e da contingência que pertence ao indivíduo concreto. A escultura, na medida em que traz à intuição os

ideais puros dos deuses e tem de expor o caráter e a expressão apenas no corpo vivo, deixará surgir certamente em menor escala, de modo visível, a última individualização exterior; porém, esta se faz valer também neste âmbito: como, por exemplo, o toucado, a espécie do penteado, dos cachos dos cabelos, são diferentes em cada deus, e não meramente para fins simbólicos, mas para uma individualização mais precisa. Assim, por exemplo, Hércules tem cachos curtos, enquanto os de Zeus são abundantes para o alto, Diana possui um outro penteado do cabelo do que Vênus, Palas tem a Górgona no capacete, e essas diferenças continuam do mesmo modo nas armas, nos cintos, nas amarras, nos braceletes e nas exterioridades mais diversas.

γ) Finalmente, os deuses alcançam uma *terceira* fonte para a determinidade mais precisa por meio de sua relação com o mundo concreto dado e seus fenômenos naturais múltiplos, os atos e os acontecimentos humanos. Pois assim como vimos a individualidade espiritual surgir em parte segundo a sua essência universal, em parte segundo a sua singularidade particular, de bases naturais e atividades humanas anteriores interpretadas de modo simbólico, ela permanece também, enquanto indivíduo que é para si espiritualmente, numa relação sempre viva com a natureza e com a existência humana. Aqui flui, como já foi mostrado anteriormente, [101] a fantasia do poeta enquanto a fonte constantemente produtiva para as histórias, os traços de caráter e os atos particulares que são relatados dos deuses. O aspecto artístico deste estágio consiste em entretecer vivamente os indivíduos-deuses com as ações humanas e constantemente reunir o singular dos acontecimentos na universalidade do divino; assim como nós, por exemplo, também dizemos, certamente num outro sentido, que este ou aquele destino vem de Deus. Já na efetividade cotidiana, nas complicações de sua vida, em suas necessidades, em seus temores, em suas esperanças, o grego encontrava refúgio nos deuses. Então são contingências inicialmente exteriores que os sacerdotes vêem como *omina* e interpretam em relação aos fins e estados humanos. Caso se apresentem inclusive a necessidade e a infelicidade, então o sacerdote tem de explicar o fundamento da tribulação, conhecer a ira e a vontade dos deuses e indicar os meios para remediar a infelicidade. Os poetas vão ainda mais longe em suas interpretações, já que na maioria das vezes atribuem aos deuses e seu fazer tudo aquilo que diz respeito ao *pathos* universal e essencial, ao poder móvel nas decisões e ações humanas, de modo que a atividade dos homens aparece ao mesmo tempo como ato dos deuses, os quais realizam as suas decisões por meio dos homens. A matéria nestas interpretações poéticas é tomada das circunstâncias cotidianas, em relação às quais o poeta esclarece se este ou aquele deus se expressa no aconteci-

mento exposto e se mostra ativo no interior dele. Desse modo, a poesia multiplica principalmente o círculo das muitas histórias específicas que são narradas dos deuses. A esse respeito, podemos nos recordar de alguns exemplos, os quais já nos serviram numa outra direção, para esclarecimento, na consideração da relação das potências universais com os indivíduos humanos agentes (Vol. I, p. 294 ss.). Homero apresenta [*stellidar*] Aquiles como o mais valente |102| dentre os gregos diante de Tróia. Ele exprime essa inacessibilidade ao herói de tal modo que Aquiles é invulnerável em todo o corpo, a não ser no calcanhar, o qual a mãe precisou segurar ao mergulhá-lo no Estige. Esta história pertence à fantasia do poeta que interpreta o fato exterior. Mas se o tomamos de tal maneira que com isso devesse ser expressado um fato efetivo, de que os antigos acreditavam no sentido em que acreditamos em uma percepção sensível, então isso é uma representação inteiramente rude, a qual torna Homero, bem como todos os gregos e Alexandre – o qual admirava Aquiles e louvava igualmente a sua sorte de ter tido Homero como cantor –, homens inteiramente simplórios, como o faz, por exemplo, Adelung⁵⁴ por meio da reflexão de que a coragem não foi algo difícil para Aquiles, já que ele conhecia a sua invulnerabilidade. A verdadeira coragem de Aquiles não é, com isso, de algum modo diminuída, pois ele igualmente sabe de sua morte prematura e não se afasta, contudo, nenhuma vez do perigo, onde ele houver. De modo inteiramente diferente é a relação semelhante na canção dos Nibelungos. Ali o córneo Siegfried é igualmente invulnerável, mas tem além disso ainda a sua capa, que o torna invisível. Quando ele está nesta invisibilidade ao lado do rei Gunther na sua luta com Brunilde, então isso é apenas a obra de uma magia rude bárbara, a qual não dá um grande conceito nem da coragem de Siegfried nem da do rei Gunther. Sem dúvida em Homero os deuses agem muitas vezes para a salvação dos heróis singulares, mas os deuses aparecem apenas como o universal daquilo que o homem é e realiza enquanto indivíduo e onde ele tem de estar presente com a energia inteira de seu heroísmo. Senão bastaria aos deuses apenas matar todos os troianos na batalha, a fim de prestar ajuda completa aos gregos. Ao contrário, quando descreve a batalha principal, Homero relata [*schildert*] |103| as lutas dos indivíduos singulares; e apenas quando a confusão e o tumulto se tornam gerais, quando se enfurecem umas contra as outras as massas inteiras e a coragem total dos exércitos, então é Ares mesmo quem passeia furioso no campo de batalha, e agora deuses lutam contra deuses. E isso não é belo nem grandioso somente como algo que cresce em geral,

54. Johann Christoph Adelung (1732-1806), linguísta e lexicógrafo do Iluminismo.

mas nisso reside o aspecto mais profundo de que Homero reconhece no particular e no distingüível os heróis singulares, mas no conjunto e no universal vê os poderes e as forças universais. – Sob um outro aspecto, Homero também faz com que surja Apolo quando se trata de matar Pátroclo, que carrega as armas invencíveis de Aquiles (*Ilíada*, XVI, v. 783-849). Comparável a Ares, por três vezes Pátroclo se lançou contra a multidão de troianos, e por três vezes já tinha matado nove homens. Mas quando irrompeu pela quarta vez, envolto pela noite tenebrosa, o deus se aproxima dele no tumulto e lhe dá um golpe nas costas e nos ombros, arranca a sua couraça e a lança ao chão, a qual ressoa fortemente junto aos cascos dos cavalos, e o penacho é sujo de sangue e de poeira, feito no qual nunca antes se poderia pensar. Também a lança brônzea ele quebra entre as suas mãos, o escudo cai de seus ombros ao solo e Febo Apolo também lhe tirou a couraça. Esta intervenção de Apolo pode ser tomada como a explicação poética de que no quarto assalto é a fadiga, semelhante à morte natural, que se apossa de Patroclo e o vence em meio à confusão e no calor da batalha. Agora apenas Euforbo é capaz de cravar uma lança afiada nas costas, entre os ombros; Patroclo tenta mais uma vez se retirar da luta, mas já Heitor o alcançou e enfiou profundamente a lança na parte inferior do ventre. Heitor, vangloriando-se do triunfo, escarnece do moribundo; mas Pátroclo retruca com voz débil: “Zeus e Apolo me venceram facilmente retirando de mim a armadura dos ombros; vinte [104] guerreiros como você eu derubaria; todavia mataram-me a fatalidade funesta e Apolo; Euforbo em segundo lugar, e você, Heitor, chega em terceiro lugar.” Também aqui a aparição dos deuses é apenas a interpretação do evento de que Patroclo, embora esteja protegido pelas armas de Aquiles, cansado, aturdido, é morto. E isso não é uma superstição e um jogo ocioso da fantasia, e sim o discurso sozinho que afirma que a fama de Heitor é diminuída pela intervenção de Apolo e que Apolo também não desempenha em toda a ação o papel o mais honroso, uma vez que nisso basta pensar apenas na força do deus – apenas semelhantes considerações são justamente uma superstição tanto insípida quanto ociosa do entendimento prosaico. Pois em todos os casos em que Homero explica acontecimentos específicos por meio de tais aparições [*Erscheinungen*] dos deuses, os deuses são o imanente ao interior do homem mesmo, o poder de sua própria paixão e consideração ou os poderes de seu estado em geral em que se encontra, o poder e o fundamento do que se sucede ao homem como consequência deste estado. Se por vezes se apresentam também traços inteiramente exteriores, puramente positivos no surgimento dos deuses, assim eles são novamente aparentados ao gracejo: como quando, por exemplo, o coxo Hefesto

passeia como copeiro em um banquete dos deuses. Em geral, não há para Homero uma seriedade última na realidade destes fenômenos; uma vez atuam os deuses, outra vez eles se mantêm de novo inteiramente silenciosos. Os gregos sabiam muito bem que eram os poetas que invocavam estes fenômenos, e se acreditavam neles, sua crença se referia ao espiritual que reside igualmente no espírito próprio do homem, e ao universal, que é efetivamente o motor nos acontecimentos dados. Segundo todos esses aspectos, não necessitamos de nenhuma superstição para desfrutar desta exposição poética dos deuses.

[105] *b. Conservação da base ética*

Esse é o caráter universal do ideal clássico, cujo desdobramento ulterior trataremos de modo mais determinado junto nas artes particulares. Aqui falta apenas acrescentar ainda a observação de que deuses e homens, por mais que eles se afastem do particular e do exterior, devem mostrar a base ética afirmativa, contudo, mantida na arte clássica. A subjetividade permanece sempre ainda em unidade com o conteúdo substancial de seu poder. Assim como o natural conserva na arte grega a harmonia com o espiritual e se encontra igualmente subordinado ao interior, mesmo que também como existência adequada, assim o interior humano subjetivo expõe-se constantemente com a objetividade autêntica do espírito, isto é, com o conteúdo essencial do ético e do verdadeiro. Segundo este aspecto, o ideal clássico não conhece nem a separação entre a interioridade e a forma exterior nem o dilaceramento entre o subjetivo e, do abstratamente arbitrário nos fins e nas paixões, por um lado, e, por isso, universal abstrato. Donde a base dos caracteres tem de ser sempre ainda o substancial, e o ruim, o pecaminoso, o mal da subjetividade que reside em si mesma, são excluídos das exposições do clássico; mas principalmente permanece aqui completamente estranho à arte a dureza, a maldade, a vilania e o horror que alcança uma posição na arte romântica. Certamente vemos diversos delitos, matricídios, parricídios e outros crimes contra o amor familiar e a piedade serem tratados repetidamente também como objetos da arte grega, mas eles não são inseridos como mero horror ou, como foi moda entre nós há pouco, como por meio da insensatez do assim chamado destino com a falsa aparência da necessidade; mas se são cometidos pelos homens e são ordenados e protegidos em parte pelos deuses, [106] tais ações são a cada vez expostas segundo algum lado na legitimidade que efetivamente reside no interior delas.

c. *Progresso para a graça e para o encanto*

Não obstante esta base substancial, vimos, porém, a formação universal artística dos deuses clássicos sair cada vez mais da quietude do ideal para a multiplicidade do fenômeno individual e exterior, para o detalhamento dos acontecimentos, dos fatos e das ações, os quais se tornam sempre mais e mais humanos. Desse modo, a arte clássica progride, por último, segundo o seu conteúdo, para a *singularização* da individualização casual e, segundo a sua Forma, para o *agradável*, o encantador. O agradável, a saber, é a formação do singular do fenômeno exterior em todos os pontos do mesmo, por meio de que a obra de arte capta o espectador não mais apenas em consideração ao seu próprio interior substancial, mas alcança para ele, também no que diz respeito à finitude de sua subjetividade, uma referência múltipla. Pois justamente na finitização [*Verendlichung*] da existência artística reside a conexão mais próxima com o sujeito ele mesmo finito enquanto tal, que se reencontra e se satisfaz na configuração [*Gebilde*] artística tal como ele é e existe. A seriedade dos deuses torna-se graça, que não abala ou eleva o homem acima de sua particularidade, mas o deixa persistir em repouso nela e apenas reivindica agradá-lo. Assim como em geral já a fantasia, quando se apodera das representações religiosas e as configura livremente com a finalidade do belo, começa a fazer desaparecer a seriedade da devoção e corrompe, a esse respeito, a religião enquanto religião, assim também ocorre no estágio no qual nos encontramos agora na maior parte das vezes por meio do agradável e do prazeroso. Pois por meio do agradável não continua se desenvolvendo porventura o substancial, o significado dos deuses, o que é universal neles, mas o lado [107] 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 [*dargestellen*], tanto mais a graciosidade do mesmo distrai do universal e distancia do Conteúdo, por meio do qual apenas poderia ser fornecida satisfação para a submersão mais profunda.

A esta exterioridade e determinidade singularizante, na qual a forma dos deuses está introduzida, liga-se a transição para um outro âmbito das Formas de arte. Pois na exterioridade se encontra a multiplicidade da finitização [*Verendlichung*] que, quando ganha um espaço de atuação livre, se opõe por último à Idéia interior e à sua universalidade e verdade e começa a despertar o desgosto do pensamento contra a realidade que não mais lhe corresponde.

Terceiro Capítulo

A DISSOLUÇÃO DA FORMA [FORM] DE ARTE CLÁSSICA

Os deuses clássicos têm em si mesmos o germe de seu declínio e, por conseguinte, quando a deficiência que neles se encontra vem à consciência por meio da formação da arte mesma, também dirigem para si mesmos a dissolução do ideal clássico. Enquanto princípio do ideal, tal como ele sobressai aqui, estabelecemos a individualidade espiritual, a qual encontra na existência corporal e exterior sua expressão pura e simplesmente adequada. Esta individualidade, porém, se desintegrou em um círculo de indivíduos-deuses, cuja determinidade não é em si e para si necessária e, assim, está abandonada por si à contingência na qual os deuses eternamente reinantes alcançam o lado de sua dissolubilidade para a consciência interior, bem como para a exposição artística.

|108| 1. O DESTINO

Certamente a escultura assume em sua completa solidez os deuses como potências substanciais e lhes dá uma forma, em cuja beleza eles inicialmente repousam seguros em si mesmos, uma vez que a exterioridade contingente nela aparece o menos possível. Sua *multiplicidade e diversidade*, porém, é a sua *contingência*, e o pensamento a dissolve na determinação *de uma* só divindade, por meio de cujo poder da necessidade eles se combatem e se rebaixam mutuamente. Pois, por mais universalmente que a violência de cada deus particular também seja apreendida, enquanto individualidade particular ela é sem-

pre ainda de abrangência limitada. Além disso, os deuses não persistem em seu repouso eterno; eles se põem em movimento com fins particulares, na medida em que eles são puxados para lá e para cá pelos estados e colisões que se encontram na efetividade concreta, a fim de ora ajudar aqui, ora impedir ou perturbar ali. Estas relações singulares, nas quais os deuses entram como indivíduos agentes, conservam um lado da contingência, o qual turva a substancialidade do divino, por mais que a mesma possa permanecer a base dominante, e atrai os deuses para as oposições e lutas da finitude limitada. Por meio desta finitude imanente aos deuses mesmos, eles entram na contradição de sua altivez, dignidade e beleza de sua existência, por meio da qual eles também são rebaixados ao arbitrário e contingente. O ideal autêntico apenas escapa do surgimento completo desta contradição pelo fato de que os indivíduos divinos são representados [*dargestellt*] sozinhos para si em repouso beato, como é o caso na escultura autêntica e em suas imagens singulares de templos, todavia mantém algo sem vida, afastado do sentimento, e aquele traço silencioso da tristeza, ao qual já fizemos alusão anteriormente. Esta tristeza já é aquilo que constitui o seu destino, na medida em que ela indica que algo superior está acima deles e que é necessária a transição [109] das particularidades para a sua unidade universal. Mas se nos voltamos para a espécie e para a forma desta unidade superior, então ela é, frente à individualidade e determinidade relativa dos deuses, o em si mesmo abstrato e destituído de forma, a necessidade, o destino, o qual é nesta abstração apenas o superior em geral, que força deuses e homens, mas permanece por si incompreendido e sem conceito. O destino ainda não é finalidade absoluta que existe por si e, desse modo, é ao mesmo tempo a decisão divina subjetiva, pessoal, mas apenas o poder uno, universal, o que sobrepuja a particularidade dos deuses singulares e, portanto, não pode expor-se novamente como indivíduo, porque se não se apresentaria apenas como uma dentre as muitas individualidades, mas não estaria acima delas. Por isso ele permanece sem configuração e individualidade e é nesta abstração apenas a necessidade enquanto tal, a qual tanto os deuses quanto os homens disputam para si, quando eles se separam uns dos outros enquanto particulares, fazem valer a sua força individual unilateralmente e querem se erguer acima de seu limite e atribuições, do que estar subordinados ao destino e obedecê-lo, o qual os atinge invariavelmente.

2. A DISSOLUÇÃO DOS DEUSES POR MEIO
DO SEU ANTROPOMORFISMO

Uma vez que o necessário-em-si-e-para-si não pertence aos deuses singulares, não fornece o conteúdo de sua própria autodeterminação e paira acima deles apenas enquanto abstração destituída de determinação, então, desse modo, o lado da particularidade e da singularidade é deixado imediatamente livre e não pode escapar ao destino, também não pode acabar nas exterioridades da humanização e nas finitudes do antropomorfismo, as quais os deuses invertem no oposto do que constitui o conceito do substancial e do divino. O declínio destes belos deuses da arte é, por isso, necessário pura e simplesmente por causa de si mesmo, na medida em que [110] a consciência por fim não é mais capaz de se tranquilizar junto a eles e, por isso, se volta a partir deles em si mesma. De modo mais preciso, é já a maneira do antropomorfismo grego em geral na qual os deuses se dissolvem para a crença religiosa, bem como para a crença poética.

a. Carência de subjetividade interior

Pois certamente a individualidade espiritual entra como ideal na forma humana, mas na forma imediata, ou seja, corporal, não entra na humanidade em si e para si, a qual no seu mundo interior da consciência subjetiva bem se sabe diferente de Deus, mas supera igualmente esta diferença e, desse modo, enquanto una com Deus, é em si mesma subjetividade infinita absoluta.

α) Por isso falta ao ideal plástico o aspecto de se expor como interioridade que se sabe infinitamente. As belas formas plásticas não são apenas pedra, bronze, mas também lhes falta em seu conteúdo e expressão o infinitamente subjetivo. Por mais que possamos nos entusiasmar com a beleza e com a arte, este *entusiasmo* é e permanece o subjetivo, o qual não se encontra também no objeto de sua intuição, nos deuses. Para a totalidade verdadeira, porém, também é exigido este lado da unidade e infinitude subjetivas, que se sabem, uma vez que ele constitui primeiramente o deus e o homem que vivem e sabem. Se ele não é marcado também essencialmente enquanto pertencente ao conteúdo e à natureza do absoluto, então o mesmo aparece não verdadeiramente como sujeito espiritual, mas existe apenas em sua objetividade sem espírito consciente em si mesmo para a intuição. Sem dúvida, a individualidade

dos deuses tem o conteúdo do subjetivo também nela, mas enquanto contingência e em um desenvolvimento que se move por si fora daquele repouso substancial e beatitude dos deuses.

β) Por outro lado, a subjetividade que se encontra em oposição aos deuses plásticos, também não é a subjetividade em si mesma infinita e verdadeira. Esta, a saber, tal como [111] a veremos mais detalhadamente na terceira Forma de arte, a romântica, tem perante si a objetividade que lhe corresponde enquanto o Deus em si mesmo infinito, que se sabe. Mas, na medida em que o sujeito no atual estágio não [é] presente *para si* na imagem consumadamente bela dos deuses e, com isso, não se leva à consciência justamente em sua intuição também como existindo objetivamente [*gegenständlich*] e objetivamente [*objektiv*]; então ele mesmo ainda é apenas diferente e separado do seu objeto absoluto e, portanto, é a subjetividade meramente contingente, finita.

γ) A transição para uma esfera superior, poderia se acreditar, haveria de ser apreendida pela fantasia e pela arte igualmente como uma nova guerra entre deuses, como a primeira transição desde o simbolismo dos deuses naturais para o ideal espiritual da arte clássica. Contudo, de modo algum é este o caso. Ao contrário, esta transição em um campo inteiramente diferente foi conduzida como uma luta consciente da efetividade e da presença mesmas. Desse modo, a arte alcança, no que diz respeito ao conteúdo superior que ela tem de apreender em Formas novas, uma posição inteiramente modificada. Este Conteúdo novo não se faz valer enquanto um manifestar por meio da *arte*, mas é manifesto para si sem a mesma e entra no solo prosaico da refutação por fundamentos e então no ânimo e seus sentimentos [*Gefühlen*] religiosos principalmente por meio de milagre, do martírio etc. no saber subjetivo, – com consciência da oposição de todas as finitudes frente ao absoluto, o qual se ressalta na história efetiva enquanto decurso de acontecimentos para um presente não apenas representado, mas também *factual* [*faktischen*]. O divino, Deus mesmo, tornou-se carne, nasceu, viveu, sofreu, morreu e ressuscitou. Este é um conteúdo que não foi inventado pela arte, mas que estava presente fora dela e que a arte, por conseguinte, não tomou de si mesma, mas o encontra diante de si para configurá-lo. Em contrapartida, aquela primeira transição e a luta entre os deuses encontrou a sua origem na *intuição artística* e na fantasia mesma, que tirou do interior as suas doutrinas [112] e formas e deu aos homens admirados seus novos deuses. Mas por isso os deuses clássicos também alcançaram apenas a sua existência por meio da representação e existem apenas na pedra e no bronze, ou na intuição, mas não na carne e no sangue, ou no espírito efetivo. Desse modo, ao antropomorfismo dos deuses gregos falta a existência humana efetiva, a espiritual bem como

a corpórea. Esta efetividade na carne e no espírito é pela primeira vez introduzida pelo cristianismo enquanto existência, vida e obra de Deus mesmo. Com isso foi honrada esta corporalidade, a carne, por mais que o meramente natural e sensível também seja sabido como o negativo, e o antropomórfico foi santificado. Assim como o homem era originariamente a imagem de Deus, de igual maneira Deus é uma imagem do homem; e quem vê o filho vê o pai, quem ama o filho, ama também o pai; Deus pode ser conhecido na existência efetiva. Este novo conteúdo não é, portanto, levado à consciência por uma concepção da arte, mas lhe é dado de fora como um acontecer efetivo, como história do Deus encarnado. Nesse sentido, aquela transição não pôde tomar o seu ponto de partida a partir da arte, a oposição do antigo e do novo teria sido demasiado díspar. O Deus da religião revelada, segundo o seu conteúdo e sua Forma, é o Deus verdadeiramente efetivo, para o qual justamente por isso seus adversários iriam ser meros entes da representação, os quais não podem se opor a ele em um mesmo terreno. Pelo contrário, os antigos e os novos deuses da arte clássica pertencem ambos para si ao terreno da representação, eles têm apenas a efetividade de serem entendidos e representados pelo espírito finito como potências da natureza e do espírito, e há seriedade com sua oposição e sua luta. Mas se a transição dos deuses gregos para o Deus do cristianismo tivesse de ser feita a partir da arte, não haveria imediatamente nenhuma seriedade verdadeira com a representação [*Darstellung*] de uma luta entre deuses.

[113] *b. A transição para o âmbito cristão
objeto somente da arte mais recente*

Por isso, este conflito e transição se tornou também apenas em tempo recente um objeto casual, singular, da arte, o qual não pôde marcar nenhuma época e não pôde nesta forma ser nenhum momento penetrante na totalidade do desenvolvimento da arte. A esse respeito, eu quero recordar aqui de passagem alguns fenômenos que se tornaram famosos. Pode-se perceber com frequência em tempo recente a queixa sobre o declínio da arte clássica, e a nostalgia pelos deuses e heróis gregos foi também tratada muitas vezes pelos poetas. Esta tristeza é então expressa principalmente em contraposição ao cristianismo, do qual certamente se quis admitir que contém a verdade mais elevada, mas com a limitação de que em consideração ao ponto de vista da arte apenas é de se lamentar o declínio da Antigüidade clássica. “Os Deuses da Grécia” de Schiller tem este conteúdo e já vale a pena considerar também aqui

este poema não apenas como poema em sua bela exposição, em seu ritmo sonoro, em suas pinturas [*Gemälden*] vivazes ou na bela tristeza do ânimo, da qual ele nasceu, mas também examinar o conteúdo, já que o *pathos* de Schiller também sempre é pensado verdadeira e profundamente.

Sem dúvida, a religião cristã contém em si mesma o momento da arte, mas ela alcançou no transcorrer de seu desdobramento na época do Iluminismo também um ponto no qual o pensamento, o entendimento, suplantou o elemento que a arte pura e simplesmente necessita, a forma humana efetiva e o fenômeno de Deus. Pois a forma humana e o que ela expressa e diz, o acontecimento, a ação e o sentimento humanos, é a Forma na qual a arte deve apreender e expor o conteúdo do espírito. Pois, na medida em que o entendimento faz de Deus uma mera coisa do pensamento, a aparição [*Erscheinung*] do seu espírito em efetividade concreta [114] não é mais acreditada e assim é desviado o Deus do pensamento de toda a existência efetiva, assim esta espécie de Iluminismo religioso chegou necessariamente a representações e exigências que são incompatíveis com a arte. Mas se o entendimento se eleva para fora destas abstrações de volta para a razão, então entra imediatamente a necessidade por algo concreto e também pelo concreto que é a arte. O período do entendimento esclarecido certamente também gerou arte, mas de modo bastante prosaico, como podemos ver em Schiller mesmo, que tomou deste período o seu ponto de partida, mas então sentiu na necessidade da razão, da fantasia e da paixão, não mais satisfeitas pelo entendimento, a nostalgia vivaz pela arte em geral e mais precisamente pela arte clássica dos gregos e seus deuses e sua concepção de mundo. Desta nostalgia repelida pelas abstrações intelectuais de seu tempo resultou o poema mencionado. Segundo a redação originária do poema, a direção de Schiller contra o cristianismo é completamente polêmica, depois ele suavizou a dureza, já que ela apenas estava voltada contra a visão do entendimento do Iluminismo, a qual começou ela mesma em tempo posterior a perder o seu domínio. Ele louva inicialmente a intuição grega como feliz, para a qual a natureza inteira era animada [*belebt*] e repleta de deuses, então ele se volta para o presente e sua concepção prosaica das leis da natureza e da posição do homem em relação a Deus e diz:

Diese traur'ge Stille,
Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finster wie er selbst, ist seine Hülle,
Mein *Entsagen* – was ihn feiern kann.⁵⁵

55. “Esse silêncio triste./ Me anuncia o meu criador?! Tenebroso, como ele mesmo, é a sua redoma./ Apenas minha *renúncia* – é o que pode celebrá-lo” (N. da T.).

Sem dúvida, a renúncia no cristianismo constitui um momento essencial, mas apenas na representação monástica ela exige do homem mortificar em si mesmo o ânimo, o sentimento, os assim denominados impulsos da natureza, não incorporar a si o mundo ético, racional, efetivo da família, do Estado, [115] – igualmente como o Iluminismo e o seu deísmo, os quais pretendem que Deus é incognoscível, impõem aos homens a renúncia suprema, a renúncia de não saber de Deus, de não compreendê-lo [*begreifen*]. Segundo a intuição verdadeiramente cristã, a renúncia é, ao contrário, apenas o momento da mediação, do ponto de passagem, no qual o meramente natural, sensível e finito se despe em geral de sua inadequação, para deixar o espírito chegar à liberdade e à reconciliação mais elevadas consigo mesmo, uma liberdade e beatitude que os gregos não conheciam. Não se trata então no cristianismo da celebração do Deus solitário, da sua mera separação e desprendimento do mundo desdivinizado [*entgöttern*], pois justamente Deus é imanente àquela liberdade espiritual e reconciliação do espírito. Consideradas a partir deste aspecto, as palavras famosas de Schiller:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher,⁵⁶

são completamente falsas. Por isso, temos de ressaltar como mais importante a alteração posterior da conclusão, no qual se diz dos deuses gregos:

Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.⁵⁷

56. “Quando os deuses eram ainda mais humanos,/ Os homens eram mais divinos” (N. da T.).

57. “Arrancados do fluxo do tempo, pairam/ a salvo no cimo de Pindo,/ O que deve viver imortal na canção,/ Deve na vida sucumbir.” A primeira versão do poema “Os deuses da Grécia”, que comporta 25 estrofes de 8 versos, apareceu em março de 1788 no *Teutscher Merkur*. A segunda, reduzida a 16 estrofes, apareceu em 1800 nos *Gedichte*. A primeira passagem citada se situa na penúltima estrofe da primeira versão e a segunda passagem é composta pelos versos finais da segunda versão. Segundo Walter Rehm, este poema de Schiller foi, ao lado da “Ifigênia” de Goethe, uma das expressões mais concentradas do mito grego imperante na época (cf. *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Bern und München, Francke, 4 ed. p.198). Novalis escreveu uma apologia de Schiller em 1790, baseada neste poema, ao passo que o 5º de seus *Hinos à Noite* pode ser tomado como uma resposta “cristã” a esse poema (N. da T.).

Desse modo está inteiramente confirmado o que já mencionamos anteriormente: os deuses gregos teriam o seu posto apenas na representação e na fantasia, eles não poderiam nem afirmar o seu lugar na efetividade da vida, nem fornecer ao espírito finito sua satisfação última.

De um modo distinto, Parny⁵⁸, chamado de Tíbulo francês por causa de suas elegias logradas, voltou-se contra o cristianismo em um poema detalhado em dez cantos, uma espécie de epopéia, [116] “La guerre de Dieux⁵⁹”, a fim de fazer troça das representações cristãs por meio do gracejo e da comicidade com frivolidade declarada do chiste, mas com humor e espírito. Mas os divertimentos não devem ser nada mais senão leviandade relaxada, e não deve acontecer de algum modo o desleixo com a santidade [*Heiligkeit*] e com a excelência suprema, como na época da *Lucinde*⁶⁰ de Friedrich von Schlegel. Sem dúvida, Maria se sai muito mal naquele poema, os monges, os dominicanos, os franciscanos etc. se deixam perder pelo vinho e pelas bacantes como as freiras pelos faunos, e aí o desfecho é bastante ruim. Por último, no entanto, os deuses do mundo antigo são vencidos e se retiram do Olimpo para o Parnaso.

Finalmente, Goethe, em sua “*Noiva de Corinto*”⁶¹, descreveu de modo mais profundo em uma pintura viva o exílio do amor não tanto segundo o verdadeiro princípio do cristianismo quanto segundo a exigência mal compreendida da renúncia e do sacrifício, na medida em que ele contrapõe a este ascetismo falso, que condena a determinação da mulher em ser esposa e que quer considerar o celibato forçado como algo mais sagrado do que o casamento, os sentimentos [*Gefühle*] naturais do ser humano. Do mesmo modo que encontramos em Schiller a oposição entre a fantasia grega e as abstrações do entendimento do Iluminismo moderno, vemos aqui a legitimação grega ética-sensível concernente ao amor e ao casamento oposta a representações que pertenceram apenas a um ponto de vista unilateral, não verdadeiro da religião cristã. Com grande arte foi dado a tudo isto um tom horripilante, sobretudo pelo fato de que permanece incerto se se trata de uma menina efetiva ou de

58. Evariste Désiré de Forges, Visconde de Parny (1753-1814). “A guerra dos deuses” é uma paródia da Bíblia, surgido em 1799, de inspiração mais licenciosa (N. da T.).

59. Em francês no original: “A Guerra dos Deuses”. (N. da T.)

60. Surgido em 1799 (N. da T.).

61. *Die Braut von Korinth*. Longa e célebre balada de Goethe, publicada aos cuidados de Schiller no *Almanaque das Musas* de 1798, “censurada” por W. von Humboldt e rejeitada por Herder por razões religiosas (N. da T.).

uma morta, de uma pessoa viva ou de um fantasma, e na medida do verso é entrelaçada igualmente de modo inteiramente magistral a brincadeira com o que é solene, que se torna ainda mais horripilante.

[117] *c. Dissolução da arte clássica em seu próprio âmbito*

Antes de tentarmos reconhecer em sua profundidade a nova Forma de arte, cuja oposição à antiga não pertence ao decurso do desenvolvimento da arte, como temos de considerá-lo aqui segundo os seus momentos essenciais, devemos primeiramente trazer à intuição aquela transição que recai na arte antiga mesma em sua próxima forma. O princípio desta transição está no fato de que o espírito – cuja individualidade até agora foi intuída como em consonância com as verdadeiras substâncias da natureza e da existência humana e que se sabia e se encontrou nesta concordância segundo a sua própria vida, querer e atuar – começou agora a recolher-se na infinitude do interior, mas ao invés da verdadeira infinitude, ganhou em si mesmo apenas um regresso formal [*formelle*] e ele mesmo ainda finito.

Se lançarmos um olhar mais atento aos estados concretos que correspondem ao princípio indicado, então já vimos que os deuses gregos tinham como o seu Conteúdo as substâncias da vida e do agir efetivos humanos. Afora a intuição dos deuses estava ao mesmo tempo presente como um existente [*Existierendes*] a determinação suprema, o interesse universal e a finalidade na existência [*Dasein*]. Assim como era essencial à forma artística espiritual grega também aparecer como exterior e efetiva, também a determinação espiritual absoluta do homem se elaborou em uma efetividade real fenomênica, com cuja substância e universalidade o indivíduo fez a exigência de estar em consonância. Esta finalidade suprema era na Grécia a vida do Estado, a cidadania e a sua eticidade e patriotismo vivo. Além deste interesse não havia nenhum mais elevado, mais verdadeiro. Mas a vida do Estado, enquanto fenômeno mundano e exterior, assim como os estados da efetividade mundana em geral, tornam-se caducos. [118] Não é difícil de mostrar que um Estado em tal espécie de liberdade, tão imediatamente idêntico com todos os cidadãos, que enquanto tais já têm em suas mãos em todas as ocasiões públicas a atividade suprema, só pode ser pequeno e fraco e em parte tem de destruir-se por meio de si mesmo, em parte é arruinado exteriormente no decurso da história mundial. – Pois, por um lado, neste estar unido imediato do indivíduo com a universalidade da vida do Estado, a propriedade subjetiva e sua peculiaridade privada

ainda não alcançaram o seu direito e não encontram nenhum espaço para uma formação não prejudicial ao todo. Mas enquanto diferenciadas do substancial, no qual elas não foram acolhidas juntamente, elas permanecem o egoísmo limitado, natural, que trilha para si o seu próprio caminho, persegue os seus interesses distanciados do interesse verdadeiro do todo e, desse modo, se torna a ruína do Estado mesmo, ao qual conquista para si, por fim, o poder subjetivo de se contrapor a ele. Por outro lado, no interior desta liberdade mesma desperta a necessidade de uma liberdade superior do sujeito em si mesmo, que reivindica ser livre não apenas no Estado, enquanto todo substancial, não apenas nos costumes e na legalidade existentes, mas em seu próprio interior, na medida em que quer gerar para si a partir de si mesmo o bem e o correto em seu saber subjetivo e o levar ao reconhecimento. O sujeito reclama a consciência de ser substancial em si mesmo enquanto sujeito e, desse modo, surge naquela liberdade um novo conflito entre a finalidade para o Estado e para si mesma enquanto indivíduo livre em si mesmo. Uma tal oposição já teve início no tempo de Sócrates, ao passo que pelo outro lado a vaidade, o egoísmo e a devassidão da democracia e da demagogia corrompiam o Estado efetivo de tal modo, que homens como Xenofonte e Platão sentiam um desgosto pelas condições [*Zustände*] de sua cidade natal, na qual o cuidado pelos assuntos [119] universais residia em mãos egoístas e levianas.

O espírito da transição repousa, por isso, primeiramente na cisão em geral entre o espiritual autônomo por si mesmo e a existência exterior. O espiritual nesta separação de sua realidade, na qual ele não mais se reencontra, é desse modo o espiritual abstrato, todavia não o Deus único oriental, mas pelo contrário o sujeito efetivo que se sabe, que produz e retém em sua interioridade subjetiva todo o universal do pensamento, o verdadeiro, o bem, os costumes, e nisso não tem o saber de uma efetividade presente, mas apenas os seus próprios pensamentos e convicções. Esta relação, na medida em que permanece presa à oposição e opõe os lados dela como meramente postos um contra o outro, seria de natureza inteiramente prosaica. Contudo, neste estágio ainda não se chega a esta prosa. Por um lado, a saber, está certamente presente uma consciência que, enquanto firme em si mesma, quer o bem [*das Gute*], que se representa a realização da sua aspiração, a realidade de seu conceito na virtude do seu ânimo, bem como nos deuses antigos, nos costumes [*Sitten*] e nas leis; mas ao mesmo tempo ela se encontra irritada com a existência enquanto presença, contra a vida política efetiva de seu tempo, contra a dissolução do antigo modo de pensar, do patriotismo recente e da sabedoria do Estado e está, desse modo, sem dúvida na oposição do interior subjetivo com a realidade ex-

terior. Pois no seu próprio interior ela não goza de plena satisfação naquelas meras representações da eticidade verdadeira e se volta, por isso, contra o exterior, com o qual se relaciona de modo negativo, hostil, com a finalidade de alterá-lo. Com isso, como foi dito, por um lado está presente sem dúvida um Conteúdo mais interior que, se exprimindo de modo determinado e firme, tem de se haver ao mesmo tempo com um mundo dado que contradiz aquele Conteúdo e que alcança a tarefa de descrever esta efetividade nos traços de sua corrupção contraposta ao bem e ao verdadeiro; por outro lado, contudo, esta oposição encontra [120] ainda na arte mesma a sua solução. Isto é, surge uma nova Forma de arte em que a luta da oposição não é conduzida por meio de pensamentos e não permanece presa à discórdia, mas a efetividade é levada à exposição na tolice de sua corrupção mesma de um modo *tal* que ela se destrói em si mesma, para que justamente nesta autoaniquilação do correto o verdadeiro possa se mostrar como poder firme, permanente, a partir deste reflexo e não seja dada para o lado da tolice e da não razão a força de uma oposição direta contra o que é verdadeiro em si mesmo. Desta espécie é o cômico, tal como é manipulado sem ira em jovialidade pura, serena por Aristófanos entre os gregos em relação ao âmbito o mais essencial da efetividade de sua época.

3. A SÁTIRA

Vemos esta solução ainda adequada à arte todavia igualmente desaparecer pelo fato de que a contraposição persiste na Forma da *oposição* [*Gegensatz*] mesma e, por isso, conduz no lugar da reconciliação poética uma relação prosaica de ambos os lados, por meio da qual a Forma de arte clássica aparece como superada [*aufgehoben*], na medida em que ela deixa sucumbir os deuses plásticos, bem como o belo mundo dos homens. Aqui temos de nos voltar imediatamente para a Forma de arte que ainda é capaz de se pôr dentro desta transição para um modo de configuração mais elevado e de efetivá-la. – Como ponto final da arte simbólica encontramos igualmente a separação da forma [*Gestalt*] enquanto tal de seu significado em uma multiplicidade de Formas [*Formen*]: na comparação, na fábula, na parábola, no enigma etc. Se a separação semelhante constitui também neste lugar o fundamento da dissolução do ideal, então surge a pergunta pela diferença da espécie atual de transição em relação à anterior. A diferença é a seguinte.

[121] a. *Diferença entre a dissolução da arte clássica e a dissolução da arte simbólica*

Na autêntica Forma de arte simbólica e comparativa, a forma e o significado são certamente desde sempre estranhos entre si, a despeito do seu parentesco e de sua relação; contudo, eles não se encontram em uma relação negativa, mas amigável, pois justamente as qualidades e os traços iguais ou semelhantes em ambos os lados mostram-se como fundamento de sua ligação e comparação. Por isso, a sua separação e estranheza permanentes não são nem de espécie *hostil* no que diz respeito aos lados separados, nem é desse modo rompida uma fusão estreita em si e para si. Em contrapartida, o ideal da arte clássica parte da configuração-em-um [*Ineinsbildung*] completa do significado e da forma, da individualidade espiritual interior e de sua corporalidade, e quando, por isso, se desprendem os lados reunidos para tal unidade consumada, então isso ocorre apenas porque eles não podem mais se suportar mutuamente e têm de sair de sua reconciliação pacífica para a inconciliabilidade e hostilidade.

b. *A sátira*

Com esta Forma da relação, à diferença do simbólico, se alterou além disso também o *conteúdo* dos lados, os quais se encontram agora um frente ao outro. Na Forma de arte simbólica, a saber, são em maior ou menor grau abstrações, pensamentos universais ou ainda sentenças determinadas na Forma de universalidades de reflexão, que alcançam por meio da forma artística [*Kunstgestalt*] simbólica uma sensibilização alusiva; ao contrário, na Forma que se faz valer nesta transição para a arte romântica certamente o conteúdo é de abstração semelhante de pensamentos universais, modos de pensar e sentenças do entendimento; mas não estas abstrações [122] enquanto tais, e sim sua existência na consciência *subjetiva* e a autoconsciência que se apoia sobre si mesma fornecem o Conteúdo para um dos lados da oposição. Pois a próxima exigência deste estágio intermediário consiste no fato de que o espiritual, o qual conquistou o ideal, sai para si de modo autônomo. Já na arte clássica a individualidade espiritual era a questão principal, embora permaneceu reconciliada pelo lado de sua realidade com a sua existência imediata. Agora vale expor uma subjetividade que procura em geral conquistar o domínio sobre a forma que não lhe é mais adequada e sobre a realidade exte-

rior. Com isso, o mundo espiritual torna-se livre para si mesmo; ele se subtrai ao sensível e aparece, por isso, por meio deste retraimento em si mesmo como sujeito autoconsciente, que se basta a si apenas em sua interioridade. Mas este sujeito, que afasta de si a exterioridade, não é ainda, segundo o seu lado espiritual, a verdadeira totalidade, a qual tem como o seu conteúdo o absoluto na Forma da espiritualidade autoconsciente, porém, enquanto é acometido pela oposição frente ao efetivo, é uma subjetividade meramente abstrata, finita, insatisfeita. – Frente a ela está uma efetividade igualmente finita, a qual também por seu lado se torna livre, mas justamente pelo fato de que aparece como uma efetividade destituída de deuses e como uma existência corrompida, já que o verdadeiramente espiritual saiu dela e retornou para o interior e não quer e não pode mais se reencontrar nela. Deste modo, a arte leva agora um espírito pensante – um sujeito que repousa sobre si enquanto sujeito em sabedoria abstrata com o saber e o querer do bem e da virtude – a uma oposição hostil contra a corrupção de seu presente. O que não foi solucionado nesta oposição, em que o interior e o exterior permanecem em firme desarmonia, constitui o elemento prosaico da relação entre ambos os lados. Um espírito nobre, um ânimo virtuoso, para o qual permanece negada a realização de sua consciência em um mundo do vício e da tolice, volta-se com indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida [123] contra a existência que se encontra à sua frente, troça do mundo e se zanga com ele que contradiz diretamente sua idéia abstrata de virtude e verdade.

A Forma de arte [*Kunstform*] que assume esta forma [*Gestalt*] da oposição que irrompe da subjetividade finita e da exterioridade degenerada, é a *sátira*, com a qual as teorias usuais nunca puderam lidar bem, na medida em que elas sempre ficaram embaraçadas sobre onde deveriam situá-la. Pois de épico a sátira não tem nada, e à lírica ela não pertence propriamente, na medida em que não se expressa no satírico o sentimento do ânimo, mas o universal do bem e o que é necessário em si mesmo, o qual, certamente misturado com a particularidade subjetiva, aparece como virtude particular deste ou daquele sujeito, todavia não goza a si em beleza livre, desimpedida, da representação e propaga este gozo, mas conserva a contragosto a dissonância da própria subjetividade e seus princípios abstratos em oposição à efetividade empírica e, nesta medida, não produz nem poesia verdadeira nem obras de arte verdadeiras. O ponto de vista satírico não deve, portanto, ser apreendido a partir daqueles gêneros da poesia, mas deve ser apreendido mais universalmente enquanto esta Forma de transição do ideal clássico.

c. *O mundo romano como solo da sátira*

Na medida em que é a dissolução prosaica do ideal segundo o seu Conteúdo interior que se dá a conhecer no satírico, não devemos procurar o terreno efetivo para o mesmo na Grécia, no país da beleza. A sátira, segundo a forma há pouco descrita, concerne de modo peculiar aos romanos. O espírito do mundo romano é o domínio da abstração, da lei morta, o destroçamento da beleza e dos costumes [*Sitte*] serenos, o retroceder da família bem como da eticidade imediata, natural, em geral o sacrifício da individualidade, a qual se doa ao Estado e na obediência à lei abstrata [124] encontra a sua dignidade de sangue frio e a sua satisfação intelectual. O princípio desta virtude política, cuja dureza fria submete para si no exterior toda individualidade dos povos, ao passo que o direito formal [*formellen*] se configura no interior em agudeza semelhante até a consumação, se opõe à verdadeira arte. Deste modo, não encontramos também em Roma nenhuma arte bela, livre e grande. Os romanos tomaram dos gregos e aprenderam com eles a escultura e a pintura, a poesia épica, lírica e dramática. É notável que o que pode ser tido como autóctone aos romanos são as farsas cômicas, os fescenínos⁶² e as atelânias⁶³, ao passo que as comédias mais elaboradas, mesmo as de Plauto e sobretudo as de Terêncio, foram tomadas dos gregos e foram mais uma questão de imitação do que de produção autônoma. Também Ênio bebeu das fontes gregas e tornou a mitologia prosaica. Próprio aos romanos é apenas aquele modo de arte que é prosaico em seu princípio, por exemplo, a poesia didática, particularmente quando tem conteúdo moral e fornece apenas a partir de fora às suas reflexões universais o adorno do metro, das imagens, dos símiles e de uma bela dicção retórica; mas sobretudo a sátira. O espírito de um aborrecimento virtuoso sobre o mundo circundante é o que aspira em parte aliviar-se em declamações vazias. Esta Forma [*Form*] de arte prosaica em si mesma [*an sich selbst*] só pode ser mais poética na medida em que ela nos traz diante dos olhos a forma [*Gestalt*] corrompida da efetividade de modo tal que esta corrupção desaba em si mesma por meio de sua própria tolice; como Horácio, por exemplo, que enquanto lírico se formou inteiramente segundo a Forma de arte grega e seu modo, em suas cartas e sátiras, nas quais ele é mais típico, esboça uma imagem viva dos costumes de seu tempo, na medida em que eles nos

62. Poesias satíricas e licenciosas da Fescênica, cidade da Etrúria (N. da T.).

63. Peças de teatro bufas de Atella, cidade da Itália (N. da T.).

descreve tolices, as quais, desajeitadas nos seus meios, destroem-se por meio de si mesmas. Mas também isto é apenas uma jovialidade justamente refinada e culta, mas não exatamente poética, a qual se satisfaz em tornar risível o que é ruim. [125] Em outros, em contrapartida, contrapõe-se a representação abstrata do que é correto e da virtude diretamente aos vícios, e aqui são o aborrecimento, a raiva, a ira e o ódio que em parte se tornam mais amplos do que o palavrório abstrato sobre virtude e sabedoria, em parte se dirigem amargamente com a indignação de uma alma mais nobre contra a corrupção e a escravidão dos tempos ou ostentam sem esperança ou crença verdadeiras, diante dos vícios do dia, a imagem dos costumes antigos, da antiga liberdade, das virtudes de um estado de mundo inteiramente diferente, do passado, mas à instabilidade, às vicissitudes, à necessidade e ao perigo de um presente ignominioso não têm nada a contrapor senão a equanimidade estóica e a imperturbabilidade interior de uma mentalidade [Gesinung] virtuosa do ânimo. Esta insatisfação também fornece de modo parcial à historiografia e à filosofia romanas um tom semelhante. Salustiano tem de se voltar contra a corrupção dos costumes, à qual ele mesmo não ficou estranho; Lívio, apesar de sua elegância retórica, procura consolo e satisfação na descrição dos dias antigos; e principalmente Tácito que revela com mau humor igualmente grande e profundo, sem a pobreza da declamação, as coisas ruins de seu tempo com intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] aguda. Entre os satíricos, particularmente Pérsio é de muita aspereza, mais amargo que Juvenal. Mais tarde vemos, por fim, o greco-sírio Luciano se voltar contra todos – heróis, filósofos e deuses – com leviandade feliz e principalmente passar os deuses gregos antigos para o lado de sua humanidade e individualidade. Mas ele permanece constantemente indiscreto na mera exterioridade das formas divinas e de suas ações e se torna, desse modo, particularmente para nós tedioso. Pois, por um lado, segundo a nossa crença, já ultrapassamos aquilo que ele quer destruir, por outro lado, sabemos que estes traços dos deuses, considerados a partir do ponto de vista da beleza, têm sua validade eterna apesar de suas brincadeiras e sua zombaria.

Atualmente as sátiras não vingam mais. Cotta⁶⁴ e [126] Goethe ofereceram prêmios para sátiras; não foi apresentada nenhuma poesia deste gênero. Para elas são requeridos princípios firmes, com os quais o presente está em contradição, uma sabedoria que permaneça abstrata e uma virtude que, com

64. Johann Friedrich Cotta (1764-1832), livreiro e editor em Tübingen e Stuttgart, amigo e editor da maior parte dos poetas de seu tempo, notadamente de Goethe e de Schiller (N. da T.).

energia rígida, se prenda apenas em si mesma [*an sich selber*], e embora possa colocar-se em contraste com a efetividade, não obstante não é capaz de realizar a autêntica dissolução poética do falso e do adverso e a autêntica reconciliação no verdadeiro.

Mas nesta discórdia do modo de pensar interior abstrato e da objetividade exterior, a arte não pode permanecer parada sem sair do seu próprio princípio. O subjetivo tem de ser apreendido enquanto o infinito em si mesmo e o que é em si e para si, que, embora não deixe subsistir a efetividade finita como o verdadeiro, não se relaciona em meras oposições negativamente com a mesma, mas igualmente progride para a reconciliação e vem à exposição nesta atividade primeiramente frente aos indivíduos ideais da Forma de arte clássica, enquanto a subjetividade absoluta.

|127| *Terceira seção*

A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA

Introdução

DO ROMÂNTICO EM GERAL

A Forma da arte romântica, tal como até agora ocorreu todas às vezes em nossa consideração, determina-se a partir do conceito interior do Conteúdo [*Gehalt*] para cuja exposição a arte é destinada. E assim precisamos tentar inicialmente esclarecer para nós o princípio peculiar do novo conteúdo [*Inhalt*] que agora, enquanto o conteúdo absoluto da verdade, entra na consciência para uma nova concepção de mundo e configuração artística.

No estágio *inicial* da arte subsistiu o impulso da fantasia em erguer-se da natureza para a espiritualidade. Mas este aspirar permaneceu apenas uma procura do espírito que, por conseguinte, na medida em que ainda não forneceu o conteúdo autêntico para a arte, também apenas pôde se fazer valer para os significados naturais ou abstrações destituídas de subjetividade do interior substancial, que constituíam o autêntico ponto central.

O inverso, *em segundo lugar*, encontramos na arte clássica. Aqui a espiritualidade é a base e o princípio do conteúdo, embora apenas consiga se impor para si mesma por meio da superação dos significados naturais; a Forma exterior é o fenômeno natural no corporal e sensível. Esta Forma, todavia, não permaneceu, como no primeiro estágio, apenas superficial, indeterminada e impenetrada por seu Conteúdo, mas a completude da arte alcançou justamente seu topo pelo fato de o espiritual ter atravessado completamente por seu fenômeno exterior, ter idealizado o natural nesta bela união e de tê-lo feito realidade adequada do espírito em sua individualidade substancial mesma. Desse modo, a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude [128] do reino da beleza. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais.

Todavia existe algo mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata, mesmo se esta também foi criada pelo espírito como adequada a ele. Pois esta união, que se realiza no elemento do exterior e, desse modo, torna a realidade sensível em existência adequada, opõe-se igualmente de novo ao verdadeiro conceito do espírito e o impele de sua reconciliação no que é corporal de volta para ele mesmo, para a reconciliação de si mesmo em si mesmo. A totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento do interior. O espírito, que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de 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.

1. O PRINCÍPIO DA SUBJETIVIDADE INTERIOR

Esta elevação do espírito *para si mesmo*, por meio da qual ele conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele precisava procurar no exterior e no sensível da existência, e se sente e se sabe nesta unidade consigo mesmo, constitui o princípio fundamental da arte romântica. A isso está ligada imediatamente a determinação necessária de que para este último estágio artístico a beleza do ideal clássico e, por isso, a beleza em sua forma mais própria e em seu conteúdo mais adequado, não são mais o fim último [*kein Letztes mehr*]. Pois no estágio da arte romântica o espírito sabe que |129| sua verdade não consiste em mergulhar a si na corporalidade; pelo contrário, ele apenas se torna certo de sua verdade pelo fato de reconduzir a si mesmo do exterior para sua interioridade¹ consigo mesmo e de estabelecer a realidade exterior como

1. *Innigkeit*. No decorrer do texto traduzimos tanto *Innerlichkeit* (*Innere, innerlich*) quanto *Innigkeit* por "interioridade", embora, para um estudo mais detalhado da Forma de arte romântica, se deva levar em conta a diferença/semelhança conceitual entre estes dois termos alemães em Hegel. A tradução de *Innigkeit* será acompanhada do original alemão. De modo geral, a *Innerlichkeit* designa a interioridade tal e qual, ao passo que a *Innigkeit* remete a uma interioridade mais íntima, aparentada ao sentimento. Por isso, a *Innigkeit* em alemão também significa "intimidade", "cordialidade", "afeto", algo que diz respeito ao íntimo do ser humano. Na filosofia do direito a *Innigkeit* é a "Forma subjetiva da substancialidade" (§167) (N. da T.).

uma existência que não lhe é adequada. Se, por conseguinte, também este novo Conteúdo abarca em si mesmo a tarefa de se fazer *belo*, então permanece para ele, todavia, a beleza, no sentido até agora visto, como algo subordinado e ele se torna beleza *espiritual* do interior em si e para si enquanto a subjetividade espiritual em si mesma infinita.

Mas para que o espírito alcance sua infinitude, ele deve igualmente se elevar da mera personalidade formal [*formellen*] e *finita* para o *absoluto*; isto é, o espírito deve se representar [*zur Darstellung bringen*] como preenchido pelo que é pura e simplesmente substancial e, nisso, como sujeito que se sabe e se quer a si mesmo. Inversamente, o substancial, o verdadeiro, não deve, por isso, ser apreendido como um mero estar além do que é humano [*Menschlichkeit*] e estar despido do antropomorfismo da intuição grega, mas o humano [*Menschliche*], enquanto subjetividade efetiva, deve ser tornado princípio e o que é antropomórfico, como já vimos anteriormente, deve ser desse modo primeiramente tornado completo².

2. OS MOMENTOS MAIS PRECISOS DO CONTEÚDO E DA FORMA DO ROMÂNTICO

A partir dos momentos mais precisos que residem nesta determinação fundamental, temos de desenvolver de modo universal o círculo dos objetos bem como a Forma [*Form*], cuja forma [*Gestalt*] modificada é condicionada pelo novo conteúdo da arte romântica.

O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo [130] mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma. Neste panteão todos

2. *Menschlichkeit*, que designa o caráter humano [*das Menschliche*] dos atos e das situações, portanto, a “humanidade”, a “condição humana”, se distingue de *Menschheit*, a “humanidade” como o conjunto dos homens. Por outro lado, importa notar em Hegel a dimensão do *humanus* (cf. a seguir na p. 342) para a arte romântica, à diferença do antropomorfismo da arte clássica. O humano romântico se define sob o momento da singularidade, para além da particularidade humana da arte clássica (N. da T.).

os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses [*Vielgötterei*], a arte conhece agora apenas *um* Deus, *um* espírito, *uma* autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre, e não mais se desfaz naqueles caracteres e funções particulares, cuja única coesão era a coerção de uma necessidade obscura. – A subjetividade absoluta enquanto tal, todavia, escaparia à arte e seria apenas acessível ao pensamento se ela, para ser subjetividade *efetiva*, adequada ao seu conceito, também não penetrasse na existência exterior e se recolhesse em si mesma desde esta realidade. Este momento da efetividade pertence ao absoluto, porque o absoluto, enquanto negatividade infinita, possui a si mesmo como o resultado de sua atividade enquanto unidade simples do saber consigo mesmo e, desse modo, enquanto *imediatez*. Por causa desta existência também imediata, que está fundada no absoluto mesmo, o absoluto não se mostra como o *único* Deus zeloso, que apenas supera o natural e a existência humana finita, sem se configurar neles como o fenômeno enquanto subjetividade divina efetiva, mas o absoluto verdadeiro se abre e, desse modo, conquista um lado segundo o qual ele também é passível de ser apreendido e exposto pela arte.

Mas a existência de Deus não é o natural e sensível enquanto tal, e sim o sensível levado à não-sensibilidade, à subjetividade espiritual que, em vez de perder em seu fenômeno exterior sua certeza enquanto certeza do absoluto, justamente por meio de sua realidade alcança ela mesma primeiramente a certeza efetiva presente. Deus em sua verdade, por isso, não é nenhum mero ideal gerado a partir da fantasia, [131] mas ele se coloca no centro da finitude e da contingência exterior da existência e se sabe nela, todavia, como sujeito divino, que permanece em si mesmo infinito e faz esta infinitude para si mesmo. Na medida em que o sujeito efetivo é desse modo o fenômeno de Deus, a arte adquire apenas agora o direito mais elevado de empregar a forma humana e o modo da exterioridade em geral para a expressão do absoluto, embora a nova tarefa da arte apenas possa consistir em levar à intuição, nesta forma, não a submersão do interior na corporalidade exterior, mas, inversamente, a retomada do interior em si mesmo, a consciência espiritual de Deus no sujeito. Os diferentes momentos, que constituem a totalidade desta concepção de mundo enquanto totalidade da verdade mesma, encontram agora, por conseguinte, sua aparição no homem, de *um* modo que nem o natural enquanto tal, como sol, céu, constelação etc. fornece o conteúdo e a Forma nem o círculo grego dos deuses, os heróis ou os atos exteriores no terreno da eticidade familiar e da vida política; mas é o sujeito efetivo, particular, em sua vita-

lidade 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.

Se compararmos esta determinação da arte romântica com a tarefa da arte clássica, tal como a escultura grega a cumpriu do modo o mais adequado, então a forma plástica dos deuses não expressa o movimento e a atividade do espírito que entrou em si mesmo desde sua realidade corporal e penetrou no ser-para-si interior. Certamente o mutável e o contingente naquelas grandes imagens dos deuses estão eliminados da individualidade empírica; mas o que lhes falta é a efetividade da subjetividade existente para si mesma no saber e querer dela mesma. Esta deficiência se mostra externamente no fato de que falta às formas da escultura a expressão da alma simples, a luz do olho³. [132] As obras supremas da bela escultura são destituídas de visão, seu interior não olha para fora enquanto interioridade que se sabe a si mesma nesta concentração espiritual que o olho dá a conhecer. Esta luz da alma recai fora delas e pertence ao espectador, que nas formas não é capaz de olhar a alma na alma, o olho no olho. O Deus da arte romântica, porém, aparece vendo, se sabendo, interiormente subjetivo e abrindo o seu interior para o interior. Pois a negatividade infinita, o recolher-se do espírito em si mesmo, suprime [*hebt auf*] a efusão no que é corporal; a subjetividade é a luz espiritual que aparece⁴ em si mesma, que aparece em seu lugar que antes era escuro, ao passo que a luz natural apenas pode brilhar num objeto, é ela mesma este terreno e objeto junto ao qual ela aparece e o qual ela sabe como a si mesma. Mas na medida em que este interior absoluto ao mesmo tempo se expressa em sua existência efetiva como modo de aparição [*Erscheinungsweise*] humano e o humano está em conexão com o mundo inteiro, liga-se a isso ao mesmo tempo uma ampla multiplicidade tanto do subjetivo espiritual como também do exterior, ao qual o espiritual se refere a si mesmo como a algo que é dele mesmo.

A efetividade assim configurada da subjetividade absoluta pode ter as seguintes Formas do conteúdo e da aparição:

a) O primeiro ponto de partida devemos tomar do absoluto mesmo, que enquanto espírito efetivo se dá a si mesmo uma existência, se sabe e se torna

3. Hegel desconhecia que as estátuas gregas eram pintadas e decoradas. Essa descoberta arqueológica ocorreu no século XIX logo após a sua morte (N. da T.).

4. "Aparece" é neste período a tradução de *scheint*, que também pode ser traduzido por "brilhar". Reservamos este último termo para a tradução de *leuchten*, também traduzível por "iluminar". Para o caso de *scheinen* tenha-se sempre em mente toda a questão da "aparência" [*Schein*] e do "fenômeno" [*Erscheinung*] na arte (N. da T.).

ativo. Aqui a forma humana é de tal modo representada [*dargestellt*] que é sabida de modo imediato como tendo o divino em si mesma. O ser humano não aparece como ser humano no caráter meramente humano, na paixão limitada, em fins e realizações finitos ou na mera consciência *de* Deus, mas como o Deus mesmo único e universal que se sabe a si mesmo, em cuja vida e sofrimento, nascimento, morte e ressurreição se torna manifesto também para a consciência finita o que é o espírito, o que é o eterno e o infinito segundo a sua verdade. Este conteúdo |133| a arte romântica expõe na história de Cristo, de sua mãe, de seus discípulos assim como de todos aqueles nos quais o Espírito Santo opera e onde está presente toda a divindade. Pois na medida em que é Deus – igualmente em si mesmo universal – que aparece na existência humana, esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo, mas se desdobra na totalidade da humanidade [*Menschheit*], na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece nesta efetividade em unidade consigo mesmo. A propagação deste intuir-se a si mesmo, ser-em-si-mesmo e permanecer-junto-a-si-mesmo do espírito é a paz, o estar reconciliado do espírito consigo mesmo em sua objetividade – um mundo divino, um reino de Deus, no qual o divino, que desde sempre tem a reconciliação com sua realidade como o seu conceito, se realiza nesta reconciliação e, desse modo, é para si mesmo.

b) Mas por mais que esta identificação também se mostre fundamentada na essência do absoluto mesmo, ela não é, enquanto liberdade e infinitude espiritual, nenhuma reconciliação imediata presente desde sempre na efetividade mundana, natural e espiritual, mas, pelo contrário, se realiza apenas como elevação do espírito desde a finitude de sua existência imediata para a sua verdade. Disso faz parte que o espírito, para conquistar sua totalidade e liberdade, se separe de si mesmo e, como finitude da natureza e do espírito, se oponha a si mesmo como ao infinito em si. Inversamente, a este dilaceramento está unida a necessidade de, a partir da separação de si mesmo – no seio do qual são determinados o finito e o natural, a imediatez da existência e o coração natural como o negativo, o ruim, o mau – apenas penetrar no reino da verdade e da satisfação mediante dominação desta nulidade. Por causa disso, a reconciliação espiritual apenas pode ser apreendida e exposta como uma atividade, movimento do espírito, como um processo, em cujo decurso nasce uma disputa e luta, e surge como momento essencial a dor, a morte, o sentimento doloroso |134| da nulidade, o tormento do espírito e da corporalidade. Pois assim como Deus inicialmente elimina de si mesmo a efetividade finita, também o ser humano finito, que começa a partir de si fora do reino divino, recebe a

tarefa de se elevar a Deus, de afastar de si o finito, de livrar-se da nulidade e, por meio desta morte de sua efetividade imediata, tornar-se o que Deus fez objetivamente em sua aparição, enquanto ser humano, como a verdadeira efetividade. A dor infinita deste sacrifício da mais própria subjetividade, sofrimento e morte, que em maior ou menor grau estavam excluídos da representação [*Darstellung*] da arte clássica ou geralmente apareceram apenas como sofrimento natural, alcançam primeiramente no romântico sua autêntica necessidade. Não se pode dizer que nos gregos a morte foi apreendida em seu significado essencial. Nem o natural enquanto tal nem a imediatez do espírito em sua unidade com a corporalidade valiam para eles como algo em si mesmo negativo, e a morte, por isso, era para eles apenas um passar abstrato, destituído de assombro e temor, um cessar sem conseqüências ulteriores incomensuráveis para o indivíduo que está morrendo. Mas quando a subjetividade em seu ser-em-si-mesmo espiritual se torna de importância infinita, então a negação, que a morte traz em si mesma, é uma negação disto que é grandioso e importante e, por isso, assustador, – um morrer da alma que, desse modo, pode se sentir como o que é propriamente em si e para si negativo, excluído para sempre de toda felicidade, absolutamente infeliz, responsável pela eterna condenação. A individualidade grega, em contrapartida, considerada como subjetividade espiritual, não se atribui este valor e pode, por isso, envolver a morte com imagens alegres. Pois o ser humano apenas teme pelo que lhe é de grande valor. Mas a vida tem este valor infinito para a consciência apenas quando o sujeito, enquanto espiritual, autoconsciente, é a única efetividade e deve, pois, se representar a si mesmo em justo temor como posto a si mesmo [135] negativamente por meio da morte. Por outro lado, contudo, a morte também não conquista para a arte clássica o significado *afirmativo* que ela alcança na arte romântica. Os gregos não atribuíam seriedade àquilo que nós denominamos de imortalidade. Apenas para a reflexão posterior da consciência em si mesma subjetiva, em Sócrates, a imortalidade tem um sentido mais profundo e satisfaz uma necessidade mais evoluída. Quando Ulisses, por exemplo (*Odisséia*, XI, v. 428-491), no mundo subterrâneo, louva Aquiles como o mais feliz de todos os que vieram antes e depois dele, uma vez que, antes honrado de modo igual aos deuses, agora é um senhor entre os mortos, Aquiles, como se sabe, avalia esta felicidade como muito insignificante e pede para que Ulisses não lhe diga nenhuma palavra de consolo sobre a morte; ele preferiria ser um camponês e, mesmo pobre, servir a um pobre senhor em troca de salário, do que dominar aqui embaixo todos os mortos que já desvaneceram. Na arte romântica, em contrapartida, a morte é apenas um morrer da alma natural e da sub-

jetividade finita, um morrer que apenas se relaciona negativamente contra o que é em si mesmo negativo, que suspende o que é nulo e, desse modo, medeia a libertação do espírito de sua finitude e cisão, assim como a reconciliação espiritual do sujeito com o absoluto. Para os gregos apenas a vida apropriada à existência natural, exterior, mundana, era afirmativa, e a morte, por isso, era a mera negação, a dissolução da efetividade imediata. Mas, na concepção romântica de mundo a morte tem o significado da negatividade, isto é, da negação do que é negativo, e se transforma, por isso, igualmente no afirmativo, enquanto ressurreição do espírito de sua mera naturalidade e finitude inadequada. A dor e a morte da subjetividade que está morrendo se transforma em retorno a si mesmo, em satisfação, em felicidade e naquela existência [*Dasein*] afirmativa reconciliada, que o espírito apenas consegue conquistar por meio da morte de sua existência [*Existenz*] negativa, na qual ele está bloqueado de sua autêntica verdade e vitalidade. Esta determinação fundamental [136], por isso, não atinge apenas o fato [*Faktum*] da morte que se aproxima do homem pelo lado da natureza, mas é um processo que o espírito, para poder viver verdadeiramente, também deve levar a termo em si mesmo, independente desta negação exterior.

c) O ser humano constitui o *terceiro* aspecto deste mundo absoluto do espírito, na medida em que ele não leva à aparição [*Erscheinung*] nem de modo imediato em si mesmo o absoluto e divino, enquanto *divino*, nem expõe o processo de elevação a Deus e de reconciliação com Deus, mas permanece em seu próprio círculo humano. Aqui, portanto, o *finito* enquanto tal constitui o conteúdo, tanto pelo lado dos fins espirituais, dos interesses mundanos, das paixões, das colisões, dos sofrimentos e das alegrias, das esperanças e das satisfações, como também pelo lado do exterior, da natureza e de seus reinos e fenômenos os mais singulares. Para o modo de apreensão deste conteúdo, porém, sobrevém uma *dupla* posição. Por um lado, a saber, o espírito, porque conquistou a afirmação consigo mesmo, se comporta ele mesmo neste terreno como um elemento legitimado e satisfeito, do qual ele apenas ressalta este caráter positivo e se espelha a si mesmo nele em sua satisfação e interioridade afirmativas; mas, por outro lado, o mesmo conteúdo é rebaixado à mera casualidade, casualidade que não deve reivindicar nenhuma validade autônoma, uma vez que o espírito não encontra nela sua verdadeira existência e, por isso, apenas chega consigo mesmo à unidade na medida em que dissolve para si mesmo esta finitude do espírito e da natureza como algo finito e negativo.

3. O MODO DE EXPOSIÇÃO ROMÂNTICO EM RELAÇÃO COM SEU CONTEÚDO

No que concerne, por fim, à relação deste conteúdo inteiro com seu modo de exposição, segundo o que vimos há pouco, parece inicialmente

[137] a) que o conteúdo da arte romântica, pelo menos no que se refere ao divino, é bastante *restrito*. Pois, em primeiro lugar, como já indicamos acima, a natureza é desdivinizada; o mar, a montanha, o vale, os rios, as fontes, o tempo e a noite, assim como os processos da natureza em geral, perderam seu valor no que se refere à exposição e ao Conteúdo do absoluto. As configurações da natureza não são mais ampliadas simbolicamente; a determinação de que suas Formas e atividades seriam capazes de ser traços de uma divindade foi lhes roubada. Pois todas as grandes perguntas pelo nascimento do mundo, pelo "de onde?", "para quê?" e "para onde?" da natureza e da humanidade criada, e todas as tentativas simbólicas e plásticas de tentar solucionar e expor estes problemas, desapareceram por meio da revelação de Deus no espírito; e também no espiritual, o mundo variegado, colorido, com seus caracteres, ações, acontecimentos produzidos de modo clássico, se concentrou no *único* ponto de luz do absoluto e de sua eterna história de salvação. Todo o conteúdo se concentra, desse modo, na interioridade do espírito, no sentimento, na representação, no ânimo que aspira pela união com a verdade, que procura e luta para gerar, conservar, o divino no sujeito e não quer executar fins e empreendimentos *no mundo* por causa do mundo, mas tem muito mais como empreendimento unicamente essencial a luta interior do ser humano em si mesmo e a reconciliação com Deus, e apenas leva consigo para a exposição a personalidade e sua conservação, assim como as instituições para esta finalidade. O heroísmo que pode se apresentar, segundo este lado, não é um heroísmo que a partir de si mesmo fornece leis, estabelece instituições, cria e transforma estados, mas um heroísmo da submissão, que já tem acima de si tudo determinado e pronto, e para o qual, por conseguinte, apenas resta a tarefa de regular segundo isso o que é temporal, de aplicar aquilo que é mais elevado, em-e-para-si-válido, no mundo que se encontra diante dele e de fazê-lo valer no que é temporal. Mas na medida em que este conteúdo [138] absoluto aparece comprimido no ponto do *ânimo subjetivo* e, com isso, todo o processo é introduzido no interior humano, o círculo do conteúdo é, desse modo, de novo *ampliado* infinitamente. Ele se abre para a multiplicidade sem limites. Pois embora aquela história objetiva constitua o substancial do ânimo, ainda assim o sujeito a percorre segundo todos os lados, expõe pontos singulares dela, ou expõe ela mesma em traços humanos, que constantemente se acrescentam novos e, afora isso, ainda é capaz de trazer toda a amplitude da natureza para dentro

de si mesmo como envolvimento e local do espírito e de empregá-la para a única grande finalidade. – Desse modo, a história do ânimo se torna infinitamente rica e pode se configurar de modo o mais variado para circunstâncias e situações sempre modificadas. E se de fato o ser humano sai deste círculo absoluto e se ocupa com o que é mundano, então o alcance dos interesses, dos fins e dos sentimentos torna-se tanto mais incalculável quanto mais o espírito, de acordo com todo este princípio, se tornou em si mesmo mais profundo e, por isso, se estende em seu desdobramento para uma plenitude infinitamente elevada de colisões interiores e exteriores, dilaceramentos, escalas de sofrimento e para os estágios os mais variados de satisfações. O absoluto pura e simplesmente em si mesmo universal, tal como é no ser humano consciente de si mesmo, constitui o Conteúdo interior da arte romântica e, assim, toda a humanidade [*Menschheit*] e seu desenvolvimento inteiro é também sua matéria incomensurável.

b) Mas este conteúdo não é produzido pela arte romântica *enquanto arte*, tal como em grande parte era o caso na Forma de arte simbólica e sobretudo na Forma de arte clássica e seus deuses ideais; ela não é *enquanto arte*, como já vimos anteriormente, a instrução *reveladora*, que produz para a intuição o Conteúdo da verdade justamente apenas na Forma da arte, mas o conteúdo já está presente para si mesmo na representação e no sentimento fora do âmbito artístico. A *religião* constitui [139] aqui, enquanto a consciência universal da verdade, em um grau completamente diferente, o *pressuposto* essencial para a arte e também existe no presente, pelo lado do modo de aparição [*Erscheinung*] exterior, para a consciência efetiva na realidade sensível enquanto acontecimento prosaico. Uma vez que, a saber, o conteúdo da revelação no espírito é a eterna natureza absoluta do *espírito*, o qual se livra do que é natural enquanto tal e o *rebaixa*, então o fenômeno, desse modo, alcança no que é imediato a posição de que este exterior, na medida em que subsiste e tem existência, apenas permanece um mundo casual, para fora do qual o absoluto se recolhe no espiritual e no interior e, assim, se torna apenas para si mesmo verdade. Com isso, o exterior é visto como um elemento indiferente, no qual o espírito não tem uma confiança última e no qual ele não tem nenhuma permanência. Quanto menos ele considera digna de si a forma da efetividade exterior, tanto menos ele é capaz de nela encontrar sua satisfação e de se encontrar reconciliado por meio da união com ela enquanto consigo mesmo.

c) Por isso, de acordo com este princípio, na arte romântica o modo da configuração efetiva não ultrapassa essencialmente, pelo lado do aparecer exterior, a autêntica efetividade comum, e não teme de nenhum modo acolher em si mesmo esta existência real em sua deficiência e determinidade finitas.

Aqui, portanto, desapareceu aquela beleza ideal que eleva a intuição exterior acima da temporalidade e dos vestígios da transitoriedade, para colocar a beleza florescente da existência no lugar de seu outro fenômeno atrofiado. A arte romântica não tem mais como seu objetivo a vitalidade livre da existência em sua quietude infinita e submersão da alma no que é corporal, esta *vida* enquanto tal em seu mais próprio conceito, mas dá as costas a este ponto culminante da beleza; seu interior ela também tece com a contingência da cultura [*Bildung*] exterior e concede aos traços marcados do não-belo⁵ um amplo espaço de jogo.

[140] Temos, desse modo, dois mundos no romântico, um reino espiritual que é em si mesmo acabado, o ânimo que se reconcilia em si mesmo e que dobra primeiramente a repetição linear do nascer, do perecer e do ressurgir para o verdadeiro curso circular, para o retorno em si mesmo, para a autêntica vida de Fênix do espírito; do outro lado, temos o reino do exterior enquanto tal que, libertado da firme união coesa com o espírito, se torna uma efetividade completamente empírica, de cuja forma a alma está despreocupada. Na arte clássica o espírito dominava o fenômeno empírico e o penetrava completamente, pois era nele que ele tinha de alcançar sua realidade completa. Mas agora o interior é indiferente diante do modo de configuração do mundo imediato, uma vez que a imediatez é indigna da beatitude da alma em si mesma. O que aparece externamente não é mais capaz de expressar a interioridade, e se mesmo assim ainda é chamado para isso, apenas mantém a tarefa de mostrar que o exterior é a existência que não satisfaz e que deve apontar de volta para o interior, para o ânimo e para o sentimento, enquanto para o elemento essencial. Mas justamente por isso a arte romântica também deixa a exterioridade, por seu lado, novamente livre para si mesma e permite, a este respeito, que toda e cada matéria, desde as flores, as árvores, até os utensílios caseiros mais cotidianos, chegue sem entraves à exposição também na contingência natural da existência. Este conteúdo, contudo, traz ao mesmo tempo consigo a determinação de que ele, enquanto matéria meramente exterior, é indiferente e inferior e apenas alcança seu autêntico valor quando o ânimo se introduziu nele e ele não deve apenas expressar o interior [*Innerliche*], mas a *interioridade* [*Innigkeit*] que, em vez de se fundir com o exterior, apenas aparece em si mesma reconciliada consigo mesma. O interior, nesta relação, impelido desse modo ao ponto mais alto, é a

5. *Unschönen*. A arte romântica abre espaço para o que não é belo, mas que não é necessariamente o feio, embora possa incluí-lo (N. da T.).

exteriorização destituída de exterioridade, invisível, como que se percebendo apenas a si mesma, um ressoar enquanto tal, sem objetividade e forma, [141] um pairar sobre as águas, um tinir sobre um mundo que em seus fenômenos heterogêneos e junto a eles apenas pode acolher e espelhar um reflexo [Gegenschein] deste estar em si mesmo [*Insichsein*] da alma.

Se, por conseguinte, reunirmos *numa* palavra esta relação do conteúdo e da Forma no romântico, onde ela se mantém em sua peculiaridade, então podemos dizer que o tom fundamental do romântico – porque justamente a universalidade sempre mais ampliada e a profundidade do ânimo que trabalha sem descanso constitui o princípio – é *musical* e, com um conteúdo determinado da representação, *lírico*. O lírico é para a arte romântica por assim dizer o traço fundamental elementar, um tom que também é fixado pela epopéia e pelo drama, e que envolve mesmo as obras da arte figurativa enquanto um aroma universal do ânimo, uma vez que aqui o espírito e o ânimo querem falar para o espírito e para o ânimo por meio de cada uma de suas configurações.

DIVISÃO

No que se refere por fim à *divisão* que devemos estabelecer para a consideração mais precisa e desenvolvida deste terceiro grande âmbito artístico, o conceito fundamental do romântico se desdobra em sua ramificação interior nos seguintes três momentos.

O *primeiro* círculo é constituído pelo *religioso* enquanto tal, no qual a história da Redenção, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo, fornece o ponto central. Como determinação principal faz-se valer aqui a conversão, de modo que o espírito se volta negativamente contra sua imediatez e finitude, a supera e, por meio desta libertação, conquista para si mesmo sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito.

Esta autonomia, *em segundo lugar*, sai então da divindade do espírito e entra em si mesma, assim como sai da elevação do ser humano finito para Deus e entra na *mundanidade*⁶. Aqui [142] é inicialmente o sujeito enquanto tal que

6. Optamos por dois verbos ("sair" e "entrar") para traduzir um único verbo alemão: *treten*, que neste período é acompanhado pelas preposições "*aus...(treten)....in...(hinein)*". Para resguardar o movimento contínuo e único do texto alemão, porém, este verbo deveria ser traduzido aqui do seguinte modo: "sair para fora entrar para dentro" e sem o auxílio da conjunção "e", que na nossa tradução une os dois verbos e pode dar a impressão falsa de se tratar de dois movimentos apenas. No alemão é expressado dialeticamente um único movimento em dois e/ou dois movimentos em um (N. da T.).

se tornou para si mesmo afirmativo e que possui para a substância de sua consciência, bem como para o interesse de sua existência, as virtudes desta subjetividade afirmativa, a honra, o amor, a fidelidade e a coragem, os fins e os deveres da cavalaria romântica.

O conteúdo e a Forma do *terceiro* capítulo podem ser designados de modo geral como a *autonomia formal do caráter*. Se a subjetividade, a saber, chegou ao ponto de a autonomia espiritual ser para ela o essencial, então o *conteúdo particular*, com o qual ela se une como se fosse um conteúdo seu, também compartilhará da mesma autonomia, a qual, todavia, apenas pode ser de espécie formal [*formellen*], uma vez que não reside na substancialidade de sua vida, tal como no círculo da verdade religiosa em si e para si existente. Inversamente, também a forma das circunstâncias externas, das situações e do enredamento dos acontecimentos torna-se para si mesma livre e se lança, por isso, na aventura [*Abenteuerlichkeit*] arbitrária. Desse modo, alcançamos em geral como ponto final do romântico a contingência do exterior assim como do interior e um desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime [*aufhebt*] a si e mostra para a consciência a necessidade de adquirir para si Formas mais elevadas, do que a arte é capaz de oferecer, para a apreensão da verdade⁷.

7. Hegel refere-se aqui à superação da arte pela religião e pela filosofia, as duas formas seguintes do espírito absoluto. O fim da arte não significa, porém, que a arte alcançou um término, somente que deixou de suprir, na época moderna, os interesses mais elevados do espírito. Por outro lado, este fim é um *longo fim* que já vem se manifestando desde o fim da Forma de arte clássica (N. da T.).

Primeiro capítulo

O CÍRCULO RELIGIOSO DA ARTE ROMÂNTICA

Na medida em que a arte romântica, na exposição da subjetividade absoluta enquanto de toda a verdade, possui como o seu Conteúdo substancial a união do espírito com a sua essência, a satisfação do ânimo, a reconciliação de Deus com o mundo e, desse modo, consigo mesmo, então parece que é neste estágio que o *ideal* pela primeira vez está completamente em casa. [143] Pois indicamos como determinação fundamental para o ideal a beatitude, a autonomia, a satisfação, a quietude e a liberdade. Sem dúvida não devemos excluir o ideal do conceito e da realidade da arte romântica; em relação ao ideal clássico, todavia, o ideal adquire uma forma inteiramente modificada. Esta relação, embora já tenha sido indicada acima em termos gerais, devemos aqui logo de início estabelecer segundo seu significado mais concreto, para tornar claro o tipo fundamental do modo de exposição romântico do absoluto. No ideal clássico, o divino é, por um lado, limitado segundo a individualidade; por outro lado, a alma e a beatitude dos deuses particulares estão inteiramente espalhadas sobre sua forma corporal; e em terceiro lugar, uma vez que a unidade destituída de separação [*trennungslöse*] do indivíduo em si mesmo e em sua exterioridade fornecem o princípio, a negatividade da separação [*Zerscheidung*] em si mesma, da dor corporal e espiritual, do sacrifício, da renúncia não pode surgir como momento essencial. O divino da arte clássica certamente se desagra em um círculo de deuses, mas não se cinde em si mesmo, enquanto essencialidade universal e enquanto fenômeno empírico singular subjetivo na forma humana e no espírito humano, e tem tampouco a tarefa, como o absoluto privado de aparição, que tem contra si um mundo do mal, do pecado e do

erro, de levar estas oposições à reconciliação e de ser apenas enquanto esta reconciliação o que é verdadeiramente efetivo e divino. No conceito da subjetividade absoluta, em contrapartida, reside a oposição entre a universalidade substancial e a personalidade, uma oposição cuja mediação realizada o subjetivo preenche com sua substância e eleva o substancial ao sujeito absoluto que se sabe e se quer a si mesmo. Mas, *em segundo lugar*, à efetividade da subjetividade enquanto espírito pertence a oposição mais profunda de um mundo finito, por meio de cuja superação, enquanto finito e reconciliação com o absoluto, o infinito faz para si mesmo sua própria essência mediante sua própria atividade absoluta e, assim, é primeiramente espírito absoluto. O fenômeno |144| desta efetividade sobre o terreno e na forma do espírito humano alcança, por conseguinte, no que diz respeito à sua *beleza*, uma relação completamente diferente do que na arte clássica. A beleza grega mostra o interior da individualidade espiritual inteiramente configurado em sua forma corporal, em ações e em acontecimentos, expressado inteiramente no exterior e vivendo feliz nele. Para a beleza romântica, em contrapartida, 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. Uma vez que, desse modo, está perdido o interesse de tornar clara a existência [*Dasein*] real para esta unidade clássica, e o interesse se concentra na finalidade oposta de imprimir à forma interior do espírito mesmo uma nova beleza, a arte se preocupa pouco pelo exterior; ela o toma de modo imediato tal como o encontra de modo imediato, na medida em que, por assim dizer, deixa para este lado mesmo se configurar ao seu bel-prazer. A reconciliação com o absoluto é no romântico um ato⁸ do interior, que certamente aparece no exterior, mas não tem o exterior mesmo em sua forma real como conteúdo e finalidade essencial. Mediante esta indiferença

8. *Akt*, não *Tat*, para o qual reservamos em nossa tradução o termo português "ato". O "Ato" ou "efeito" quando traduzem *Tat* designam no repertório hegeliano a ação dramática ou épica, ao passo que *Akt* neste período remete a uma atividade, a um ato ou agir sem conotação específica (N. da T.).

frente à união idealizadora da alma e do corpo, surge para a individualidade mais específica do lado exterior essencialmente o *retrato*, que não apaga os traços e as Formas particulares, tais como são, a indigência do natural, [145] as deficiências da temporalidade, para colocar algo de mais adequado no lugar. De modo geral certamente também nesta relação ainda deve ser exigida uma correspondência; mas a forma determinada dela torna-se indiferente e não se purifica das contingências da existência finita empírica.

A necessidade desta determinação predominante da arte romântica pode igualmente ainda ser justificada sob um outro lado. O ideal clássico, onde ele permanece em sua verdadeira altura, é acabado em si mesmo, autônomo, reservado, não receptivo, um indivíduo pronto, que afasta o outro de si mesmo. Sua forma é dele mesmo, ele vive inteiramente nela e apenas nela, e não pode abandonar nada do que é dela à comunhão com o mero empírico e contingente. Quem, por isso, se aproxima destes ideais como espectador, não pode se apropriar da existência deles como algo exterior aparentado ao seu próprio fenômeno; as formas dos deuses eternos, embora sejam humanas, não pertencem todavia aos mortais, pois estes deuses mesmos não passaram pelas fragilidades da existência finita, mas estão imediatamente elevados acima delas. A comunidade com o empírico e relativo está rompida. A subjetividade infinita, o absoluto da arte romântica, em contrapartida, não está mergulhada em seu fenômeno, ela está em si mesma e justamente não tem sua exterioridade *para si mesma*, mas para outros, como um lado exterior deixado livre, abandonado a todos. Este exterior, mais adiante, *deve* entrar na forma do que é comum, do que é empiricamente humano, uma vez que Deus mesmo aqui desce à existência finita, temporal, para mediar e reconciliar a oposição absoluta que reside no conceito do absoluto. Desse modo, também o ser humano empírico alcança um lado, a partir do qual se abre para ele um parentesco, um ponto de contato, de modo que ele se aproxima com confiança de sua naturalidade imediata, uma vez que a forma exterior não o afasta do particular [146] e casual, por meio do rigor clássico, mas oferece à sua visão o que ele mesmo tem ou o que ele conhece e ama nos outros do seu ambiente. É por meio desta familiaridade com o que é comum que a arte romântica atrai desde o exterior de modo confiante. Mas na medida em que a exterioridade abandonada por meio deste abandonar mesmo tem a tarefa de apontar de volta para a beleza da alma, para a grandeza da interioridade [*Innigkeit*], para a santidade do ânimo, ela exige ao mesmo tempo mergulhar-se no interior do espírito e em seu Conteúdo absoluto, e apropriar-se deste interior.

Nesta entrega, por fim, reside em geral a Idéia universal de que na arte romântica a subjetividade infinita não está sozinha nela mesma assim como o deus grego, que vive em si mesmo inteiramente completado na beatitude de seu acabamento, mas de que ela sai de si mesmo e entra⁹ em relação com o outro, mas que é o seu outro, no qual ela mesma novamente se reencontra e permanece junto a si mesma em unidade. Este ser-um [*Einssein*] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. 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.

Podemos, por isso, indicar o *amor* como o conteúdo universal do romântico em seu círculo religioso. Mas o amor, todavia, alcança sua configuração verdadeiramente ideal apenas quando expressa a reconciliação *afirmativa* imediata do espírito. Mas antes de podermos considerar este estágio da mais bela satisfação ideal [*ideellen*]¹⁰, temos de percorrer previamente, por um lado, o processo da *negatividade*, no qual entra o sujeito absoluto enquanto superação da finitude e da imediatez de seu fenômeno humano, – um processo que se desdobra na vida, no sofrimento [147] e na morte de Deus para o mundo e para a humanidade e a possível reconciliação dela com Deus. Por outro lado, é a humanidade que, inversamente, também deve de sua parte passar pelo mesmo processo, para deixar o em-si [*Ansich*] daquela reconciliação ser nela mesma efetivo. No centro destes estágios, nos quais o lado *negativo* da entrada sensível e espiritual na morte e na sepultura constitui o ponto central, reside a expressão da beatitude *afirmativa* da satisfação, que neste círculo pertence aos mais belos objetos da arte.

Para a articulação mais precisa de nosso primeiro capítulo temos de percorrer, por isso, três esferas distintas:

Em primeiro lugar, a história da Redenção de Cristo: os momentos do espírito absoluto, expostos em Deus mesmo, na medida em que ele se torna homem, tem uma existência efetiva no mundo da finitude e em suas relações

9. Trata-se aqui da mesma questão da nota relativa ao fim da p.262 (N. da T.).

10. O ideal [*Idee*] romântico se distingue do ideal [*Ideal*] autenticamente artístico por seu traço interior (N. da T.).

concretas, e leva à aparição [*Erscheinung*], nesta existência inicialmente singular, o absoluto ele mesmo.

Em segundo lugar, o amor em sua forma positiva como sentimento reconciliado do humano e do divino: a sagrada família, o amor materno de Maria, o amor de Cristo e o amor dos discípulos;

Em terceiro lugar, a comunidade: o espírito de Deus enquanto presente na humanidade por meio da conversão [*Konversion*] do ânimo e da mortificação da naturalidade e da finitude, em geral por meio da volta [*Umkehr*] da humanidade para Deus – uma conversão [*Bekehrung*]¹¹ na qual inicialmente a penitência e o martírio medeiam a união do ser humano com Deus.

1. A HISTÓRIA DA REDENÇÃO DE CRISTO

A reconciliação do espírito consigo mesmo, a história absoluta, o processo da veracidade, é levado à intuição e à certeza por meio do aparecer de Deus no mundo. O conteúdo simples desta reconciliação é o pôr-em-um [*Ineinssetzung*] da essencialidade absoluta e da [148] subjetividade humana singular; um homem singular é Deus e Deus é um homem singular. Aqui reside o fato de o espírito humano ser espírito verdadeiro *em si*, segundo o conceito e a essência, e cada sujeito singular, desse modo, enquanto ser humano, ter a determinação e a importância infinitas de ser uma finalidade de Deus e de estar em unidade com Deus. Mas, por isso, igualmente impõe-se aos homens a exigência de dar efetividade a este seu conceito, que inicialmente é um mero em-si, isto é, pôr e alcançar a união com Deus como objetivo de sua existência. Se o homem cumpriu esta sua determinação, então ele é em si mesmo espírito livre infinito. Isso ele apenas consegue na medida em que aquela unidade é o originário, a eterna base da natureza humana e divina mesma. O objetivo é ao mesmo tempo o início em si e para si existente, o pressuposto para a consciência religiosa romântica de que Deus mesmo é homem, carne, que ele se tornou este sujeito singular, no qual a reconciliação não permanece, por isso, apenas mero em-si, de modo que ela apenas seria sabida *segundo o conceito*, mas se apresenta existindo *objetivamente* também para a consciência sensível que intui, enquanto este homem

11. *Konversion* e *Bekehrung*. O primeiro termo, que ao longo do texto será acompanhado pelo original alemão, é empregado por Hegel no sentido da "conversão" mais ampla, espiritual interior, ao passo que o segundo termo designa a "conversão" propriamente religiosa específica, individual, no sentido da conversão dos primeiros seguidores de Cristo, por exemplo (N. da T.).

singular, efetivamente existente. É deste momento da *singularidade* do qual se trata, para que cada indivíduo singular tenha nisso a intuição de sua reconciliação com Deus, que em si e para si não é mera possibilidade, mas é efetivamente e que, em vista disso, deve aparecer neste único sujeito enquanto realizada realmente [*real vollbracht*]. Mas na medida em que a unidade enquanto reconciliação espiritual de momentos contrapostos não é apenas um ser-um [*Einssein*] imediato, o processo do espírito, por meio do qual a consciência é primeiramente espírito verdadeiro, deve também, *em segundo lugar*, alcançar a existência neste *único* sujeito, enquanto história deste sujeito. Esta história do espírito, realizando-se no indivíduo singular, não contém nada mais a não ser o que acima já mencionamos, a saber, que o ser humano singular se livre corporal e espiritualmente de sua singularidade, isto é, que sofra e morra, mas que inversamente por meio da dor da morte nasça da morte, [149] ressuscite enquanto o Deus glorificado, enquanto o espírito efetivo, que agora certamente entrou na existência como singular, como este sujeito, mas que do mesmo modo é essencialmente apenas Deus verdadeiro enquanto espírito em sua comunidade.

a. O aparente caráter supérfluo da arte

Esta história fornece o objeto fundamental para a arte romântica religiosa, mas para a qual a arte, tomada puramente como arte, se torna em certa medida algo de supérfluo. Pois a questão principal reside aqui na certeza interior, no sentimento e na representação desta verdade eterna, na *fé*, que se dá a si mesma o testemunho da verdade em si e para si e, desse modo, é colocada no interior da representação. A fé desenvolvida, a saber, consiste na certeza imediata de ter a verdade mesma diante da consciência, com a representação dos momentos desta história. Mas se se trata da consciência da *verdade*, então a *beleza* do fenômeno e a exposição são questões secundárias e mais indiferentes, pois a verdade também está presente para a consciência, independente da arte.

b. A intervenção necessária da arte

Por outro lado, contudo, o conteúdo religioso ao mesmo tempo contém em si mesmo o momento por meio do qual ele se faz não apenas acessível à

arte, mas em certa relação também *necessita* dela. Na representação religiosa da arte romântica, como já foi mais de uma vez mencionado, o conteúdo mesmo traz consigo o fato de impelir o antropomorfismo até o extremo, na medida em que justamente este conteúdo tem como ponto central o estar unido [*Zusammengeschlossenheit*] do absoluto e do divino com a subjetividade humana intuída efetivamente e, por isso, também aparecendo exterior e corporalmente, e deve expôr o divino nesta sua singularidade ligada à carência da natureza e do modo de aparecer [*Erscheinung*] finito. |150| A este respeito, a arte fornece à consciência intuitiva, para o fenômeno de Deus, a presença específica de uma forma efetiva singular, uma imagem concreta também dos traços exteriores dos acontecimentos, nos quais se estende o nascimento de Cristo, sua vida e seu sofrimento, sua morte, sua ressurreição e o estar elevado ao lado direito de Deus, de modo que em geral apenas na arte o fenômeno efetivo desvanecente de Deus se repete numa duração sempre renovada.

c. Particularidade contingente do fenômeno exterior

Mas na medida em que neste fenômeno o acento está colocado no fato de que Deus é essencialmente um sujeito singular, com exclusão dos outros, e que não expõe apenas a unidade da subjetividade divina e humana de modo geral, mas a expõe como *este* homem, então novamente surgem aqui na arte, devido ao conteúdo mesmo, todos os lados da contingência e da particularidade da existência finita exterior, dos quais a beleza havia se depurado na altura do ideal clássico. O que o conceito livre do belo havia afastado de si como inadequado, o não-ideal, é aqui necessariamente acolhido e levado à intuição como um momento que decorre do conteúdo mesmo.

α) Se, por conseguinte, a pessoa de Cristo enquanto tal é frequentemente escolhida como objeto, então são todas as vezes os artistas menos experientes aqueles que empreendem fazer do Cristo um ideal no sentido e no modo do ideal clássico. Pois tais cabeças e figuras [*Gestalten*] do Cristo certamente mostram seriedade, repouso e dignidade, mas Cristo deve, por um lado, possuir interioridade e pura e simplesmente espiritualidade *universal*, por outro lado, personalidade subjetiva e *singularidade*; ambas se opõem à beatitude no sensível da forma humana. Juntar aqueles dois pontos extremos da expressão e da Forma constitui a mais alta dificuldade e particularmente os pintores, quando saíam do tipo tradicional, se encontraram todas as vezes embaraçados. |151| – Em tais cabeças deve expressar-se seriedade e

profundidade da consciência, mas os traços e as Formas [*Formen*] do rosto e da forma [*Gestalt*] devem tampouco ser apenas de beleza ideal quanto se desviar para o que é ordinário e feio ou se elevar ao mero sublime enquanto tal. 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. Na arte clássica, o artista quer expor de modo imediato o espiritual e o divino nas Formas [*Formen*] do que é corporal mesmo, no organismo da forma [*Gestalt*] humana, e as Formas corporais fornecem, por isso, em suas modificações que se afastam do que é comum e finito, um lado principal de interesse. No nosso círculo atual a forma permanece a que é comum, conhecida, suas Formas são até um certo grau indiferentes, algo de particular, que podem ser deste ou daquele modo e, nesta direção, ser tratadas com grande liberdade. Por conseguinte, o interesse predominante reside, por um lado, no modo como o artista deixa transparecer através disso que é comum e conhecido o espiritual e o mais interior, enquanto este interior mesmo, por outro lado, na execução subjetiva, nos meios técnicos e nas habilidades, por meio dos quais ele foi capaz de imprimir às suas formas a vitalidade espiritual e fornecer a elas a intuitibilidade e apreensibilidade do que é o mais espiritual.

β) No que se refere ao conteúdo ulterior, ele reside na história absoluta, decorrente do conceito do espírito mesmo, tal como vimos anteriormente, que faz objetiva a conversão [*Konversion*] da singularidade corporal e espiritual para a sua essencialidade e universalidade. Pois a reconciliação da [152] subjetividade singular com Deus não surge de modo imediato como harmonia, mas como harmonia que primeiramente nasce da dor infinita, da entrega, do sacrifício, da mortificação do finito, sensível e subjetivo. O finito e o infinito estão aqui unidos em-um, e a reconciliação em sua profundidade verdadeira, interioridade [*Innigkeit*] e força de mediação mostra-se apenas por meio da grandeza e da dureza da oposição, que deve encontrar sua solução. Desse modo, toda a agudeza e dissonância do sofrimento, do martírio, do tormento, a que uma tal oposição leva, também pertencem à natureza do espírito mesmo, cuja satisfação absoluta constitui aqui o conteúdo.

Este processo do espírito, tomado em si e para si, é a essência, o conceito do espírito em geral, e contém, por isso, a determinação de ser para a consciência a *história universal* que deve repetir-se em cada consciência individu-

al. Pois justamente a consciência, enquanto os muitos indivíduos singulares, é a realidade e a existência do espírito universal. Inicialmente, porém, esta história universal apenas se passa ela mesma na figura [*Gestalt*] de *um* indivíduo singular, porque o espírito possui como seu momento essencial a efetividade no indivíduo, no qual ela se dá como a sua história, enquanto a história de seu nascimento, de seu sofrimento, de sua morte e de seu retorno depois da morte, mas nesta singularidade conserva ao mesmo tempo o significado de ser a história do espírito absoluto universal.

O autêntico ponto de virada¹² nesta vida de Deus é o despojar-se de sua existência singular como *este* homem, a história da Paixão, o sofrimento na cruz, o calvário do espírito, a tortura da morte. Na medida em que aqui reside no conteúdo mesmo que o fenômeno exterior, corporal, a existência imediata enquanto indivíduo, se mostre na dor de sua negatividade como o negativo, para que o espírito por meio do sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva chegue à sua verdade e a seu céu, esta esfera da exposição se separa ao máximo [153] do ideal plástico clássico. Por um lado, a saber, certamente o corpo mundano e a fragilidade da natureza humana em geral são elevados e honrados pelo fato de que é Deus mesmo que neles aparece, por outro lado, porém, justamente este mundano e corporal é posto como negativo e vem à aparição em sua dor, ao passo que no ideal clássico ele não perde a harmonia imperturbada com o espiritual e o substancial. Cristo flagelado, com a coroa de espinhos, carregando a cruz ao lugar da execução, preso à cruz, falecendo no tormento de uma morte lenta cheia de martírio, não se deixa expor nas Formas da beleza grega, mas nestas situações o que é superior é o sagrado em si mesmo, a profundidade do interior, a infinitude da dor, enquanto momento eterno do espírito, a tolerância e o repouso divino.

O círculo mais amplo em torno desta forma é constituído em parte por amigos em parte por inimigos. Os amigos não são igualmente nenhum ideal, mas segundo o conceito, indivíduos particulares, homens comuns que a atração do espírito conduz a Cristo; mas os inimigos, na medida em que se opõem a Deus, irão sentenciá-lo, escarnecer dele, martirizá-lo, crucificá-lo, representado como interiormente mau, e a representação da maldade interior e inimizade contra Deus traz consigo, para o exterior, a feiúra, a rudeza, a barbárie, o ódio e a desfiguração da forma. Em todas estas relações surge aqui, em comparação com a beleza clássica, o não-belo [*Unschöne*] como momento necessário.

12. *Wendepunkt*, numa tradução menos literal: "momento crítico" ou "momento de transição", opções que também fazem sentido no texto hegeliano (N. da T.).

γ) Mas o processo da morte deve ser considerado na natureza divina apenas como ponto de transição, por meio do qual a reconciliação do espírito se leva a termo e os lados do divino e do humano, do que é pura e simplesmente universal e da subjetividade que aparece, de cuja mediação aqui se trata, se unem afirmativamente. Esta afirmação, que em geral é a base e o que é originário, deve, por isso, também apresentar-se neste [154] modo positivo. A ressurreição e a ascensão fornecem para tanto a ocasião mais favorável, enquanto situações na história de Cristo; de modo mais isolado, além disso, ela é fornecida pelos momentos em que Cristo surge como mestre. Mas aqui se mostra uma dificuldade principal particularmente para as artes figurativas. Pois em parte é o espiritual enquanto tal que, em sua interioridade, deve vir à exposição, em parte é o espírito absoluto, que é posto afirmativamente em sua infinitude e universalidade em união com a subjetividade e, elevado acima da existência imediata, todavia ainda teria de levar à intuição e ao sentimento, no que é corporal e exterior, toda a expressão de sua infinitude e interioridade.

2. O AMOR RELIGIOSO

O espírito em si e para si não é, enquanto espírito, imediatamente objeto da arte. Sua mais alta reconciliação efetiva em si mesma apenas pode ser uma reconciliação e satisfação no espiritual enquanto tal, que em seu elemento puramente ideal [*ideellen*] se subtrai à expressão artística, na medida em que a verdade absoluta se situa mais acima da aparência do belo, aparência que não é capaz de se soltar do terreno do sensível e do fenomênico. Mas se o espírito deve alcançar em sua reconciliação afirmativa uma existência *espiritual* por meio da arte, na qual ele não é apenas sabido como puro pensamento, como ideal [*ideell*], mas pode ser *sentido* e *intuído*, só nos resta como única Forma – que preenche a dupla exigência, por um lado, da espiritualidade, por outro lado, da apreensibilidade e capacidade expositiva – a interioridade [*Innigkeit*] do espírito, o ânimo, o sentimento. Esta interioridade [*Innigkeit*], que corresponde *sozi-*nha ao conceito do espírito livre em si mesmo satisfeito, é o *amor*.

[155] a. Conceito do absoluto como conceito do amor

No amor, a saber, estão presentes, pelo lado do *conteúdo*, os momentos que indicamos como conceito fundamental do espírito absoluto: o retorno re-

conciliado desde seu outro para si mesmo. Este outro, enquanto o outro no qual o espírito permanece junto a si mesmo, pode ser apenas novamente algo espiritual, uma personalidade espiritual. A verdadeira essência do amor consiste em abrir mão da consciência de si mesmo, em esquecer-se num outro si mesmo [*Selbst*], todavia em ter-se e em possuir-se pela primeira vez a si mesmo neste perecer e esquecer. Esta mediação do espírito consigo mesmo e cumprimento de si mesmo para a totalidade é o absoluto, contudo não no modo de o absoluto se unir consigo mesmo enquanto é apenas subjetividade singular e, desse modo, finita em um outro sujeito finito, mas o conteúdo da subjetividade que se medeia a si mesma no outro é aqui o absoluto mesmo: o espírito que no outro espírito é primeiramente o saber e o querer de si mesmo enquanto do absoluto e tem a satisfação deste saber.

b. O ânimo

De modo mais preciso, este conteúdo enquanto amor possui a *Forma* do sentimento concentrado em si mesmo, o qual, em vez de explicitar para si mesmo seu Conteúdo, de levá-lo à consciência segundo sua determinidade e universalidade, pelo contrário, concentra de modo imediato a amplitude e a incomensurabilidade do Conteúdo para a profundidade simples do ânimo, sem desdobrar para a representação a riqueza que o Conteúdo em si mesmo abrange, em todas as suas direções. Desse modo, o mesmo conteúdo que em sua universalidade puramente marcada pelo espiritual iria se recusar à representação artística [*Kunstdarstellung*] se torna novamente apreensível para a arte nesta existência subjetiva enquanto sentimento, na medida em que, por um lado, na profundidade ainda não aberta, que constitui o característico do ânimo, ele não tem a necessidade de estender-se até a completa clareza, [156] ao passo que, por outro lado, ele ao mesmo tempo adquire um elemento, a partir desta Forma, que é adequado à arte. Pois o ânimo, o coração, o sentimento, por mais que também permaneçam espirituais e interiores, possuem todavia sempre ainda uma conexão com o sensível e o corporal, de tal modo que também são capazes de manifestar a vida e a existência as mais interiores do espírito, segundo o exterior, por meio da corporalidade mesma, por meio do olhar, das feições do rosto ou, de modo mais espiritualizado, por meio do som e da palavra. Mas o exterior aqui apenas poderá surgir para ser convocado a expressar isto que é o mais íntimo [*Innerlichste*] mesmo em sua interioridade do ânimo.

c. O amor como o ideal romântico

Se estabelecemos como o conceito do ideal a reconciliação do interior com a sua realidade, então podemos designar o amor como o *ideal* da arte romântica em seu círculo religioso. Ele é a beleza *espiritual* enquanto tal. O ideal clássico também mostrou a mediação e a reconciliação do espírito com o seu outro. Mas aqui o outro do espírito era o exterior por ele penetrado, seu organismo corporal. No amor, em contrapartida, o outro do espiritual não é o natural, mas é ele mesmo uma consciência espiritual, um outro sujeito, e o espírito, desse modo, realizado para si mesmo em sua propriedade, em seu elemento mais próprio. Assim, o amor, nesta satisfação afirmativa e na realidade feliz que repousa em si mesma, é beleza ideal, mas pura e simplesmente *espiritual*, que devido à sua interioridade também pode apenas se expressar na interioridade [*Innigkeit*] e enquanto a interioridade [*Innigkeit*] do ânimo. Pois o espírito, que está presente para si mesmo e imediatamente sabe de si mesmo no *espírito* e, com isso, possui como material e terreno de sua existência mesma o espiritual, está em si mesmo, é interior e, de modo mais preciso, é a interioridade [*Innigkeit*] do amor.

α) Deus é o amor e, por conseguinte, também a sua essência a mais profunda há de ser apreendida e exposta em Cristo sob esta Forma adequada à arte. Mas Cristo é o amor *divino*, e enquanto objeto dele se dá a conhecer, por um lado, Deus mesmo, |157| segundo sua essência destituída de fenômeno, por outro lado, a humanidade a ser redimida e assim, pois, nele pode surgir menos o nascimento de um sujeito em um outro sujeito determinado, do que a *Idéia* do amor em sua universalidade, o absoluto, o espírito da verdade no elemento e na Forma do sentimento. – Com a universalidade de seu objeto universaliza-se também a expressão do amor, na qual, a seguir, a concentração subjetiva do coração e do ânimo não se torna a questão principal; assim como também nos gregos, no velho Eros titânico e na Vênus Urânia, embora numa relação completamente diferente, se faz valer a *Idéia* universal e não o lado subjetivo da forma e do sentimento individuais. Somente quando Cristo, nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica, é apreendido mais do que ao mesmo tempo sujeito singular, aprofundado em si mesmo, a expressão do amor se distingue também na Forma da interioridade [*Innigkeit*] subjetiva, se bem que sempre elevada e carregada pela universalidade de seu conteúdo.

β) Mas, de modo o mais acessível para a arte é neste círculo o amor de Maria, o *amor materno*, o objeto de maior êxito da fantasia religiosa romântica. Sendo o mais real, humano, ele todavia é inteiramente espiritual, sem o

interesse e a necessidade do desejo, não é sensível e todavia presente: a interioridade [*Innigkeit*] feliz absolutamente satisfeita. – Ele é um amor que não exige nada, mas não é amizade; pois a amizade, por mais rica de ânimo que também seja, exige todavia um Conteúdo, uma coisa essencial enquanto finalidade que une. O amor materno, em contrapartida, possui, sem toda a igualdade da finalidade e do interesse, um suporte imediato na conexão natural. Mas aqui o amor da mãe, neste lado natural, é tampouco limitado. Maria tem na criança, que ela carregou sob seu coração, que ela concebeu com dores, o completo saber e sentir de si mesma; e a mesma criança, o sangue de seu sangue, se encontra igualmente de novo muito acima dela, e todavia este aspecto mais elevado [*dies Höhere*] lhe pertence e é o |158| objeto no qual ela mesma se esquece e se conserva. A interioridade natural [*Naturinnigkeit*] do amor materno é completamente espiritualizada, ela possui o divino como seu autêntico Conteúdo, mas este espiritual permanece silencioso e inconsciente, perpassado milagrosamente pela unidade natural e pelo sentimento humano. É o amor materno beato, e apenas de uma mãe, que está originariamente nesta felicidade. Certamente também este amor não é sem dor, mas a dor é apenas a tristeza da perda, a lamentação pelo filho que sofre, que morre e que está morto, e não se torna, como veremos num estágio posterior, injustiça e martírio do exterior ou luta infinita do pecado, atormentação e tortura por meio de si mesmo. Tal interioridade [*Innigkeit*] é aqui a beleza espiritual, o ideal, a identificação humana do homem com Deus, com o espírito, com a verdade: um puro esquecer, um completo abdicar de si mesmo, mas que neste esquecer todavia está desde sempre em união [*eins ist*] com aquilo no que mergulha e que, pois, sente [*fühlt*] este ser-um [*Einssein*] em satisfação feliz.

Deste modo tão belo, o amor materno, esta *imagem* por assim dizer do espírito, se coloca na arte romântica no lugar do espírito mesmo, porque o espírito apenas se faz apreensível para a arte na Forma do sentimento e o sentimento da unidade do indivíduo singular com Deus apenas está presente de modo o mais originário, real e vivo no amor materno da Madona. Este amor deve entrar necessariamente na arte, caso na representação [*Darstellung*] deste círculo não deva faltar o que é ideal, a reconciliação afirmativa, satisfeita. Houve, por isso, também uma época, na qual o amor maternal da Virgem bendita pertenceu em geral ao que era supremo e mais sagrado e foi venerado e representado [*dargestellt*] enquanto o que é superior [*dies Höchste*]. Mas quando o espírito se leva à consciência de si mesmo em seu próprio elemento, separado de toda a base natural do sentimento, então apenas a mediação espiritual livre de tal base também pode ser considerada como o caminho livre para a verda-

de, e assim pois, [159] também no protestantismo, diante deste culto à Maria da arte e da fé, o espírito santo e a mediação interior do espírito se tornaram a verdade mais elevada.

γ) *Em terceiro lugar*, por fim, a reconciliação afirmativa do espírito enquanto sentimento se mostra nos discípulos de Cristo, nas mulheres e nos amigos que o seguem. Estes são em grande parte caracteres que passaram pela dureza da Idéia do cristianismo na mão do amigo divino, por meio da amizade, da doutrina e dos sermões de Cristo, sem o tormento exterior e interior da conversão [*Konversion*] neles mesmos, que realizaram esta Idéia, a dominaram e a si mesmos, e permanecem nela com profundidade e força. Neles certamente desaparece aquela unidade imediata e interioridade do amor materno, mas resta todavia, como o que une, ainda a presença de Cristo, o costume da convivência e o traço imediato do espírito.

3. O ESPÍRITO DA COMUNIDADE¹³

No que se refere à passagem para uma última esfera deste círculo, podemos ligá-la ao que já foi aludido acima em relação à história de Cristo. A existência imediata de Cristo, enquanto este homem singular que é Deus, é posta como superada, isto é, já no fenômeno de Deus enquanto homem mesmo se evidencia que a verdadeira realidade de Deus não é a existência imediata, mas o espírito. A realidade do absoluto enquanto subjetividade infinita é apenas o espírito mesmo, Deus aí está apenas no saber, no elemento do interior. Esta existência absoluta de Deus, enquanto pura e simplesmente de *universalidade* igualmente ideal [*ideeller*] quanto subjetiva, não se limita, por isso, a este indivíduo singular, que na sua história expôs a reconciliação da subjetividade humana e divina, mas se expande para a consciência humana reconciliada com Deus, em geral para a *humanidade*, [160] que existe como os muitos indivíduos singulares. Por si, contudo, tomado como personalidade singular, o homem não é imediatamente o divino, pelo contrário, é o finito e o humano, que apenas consegue chegar à reconciliação com Deus na medida em que se põe efetivamente enquanto o negativo que é em si mesmo e assim o supera enquanto o finito. Apenas por meio desta salvação das debilidades da finitude a humanidade resulta como a existência do espírito absoluto, como o espírito da comu-

13. *Gemeine*: hoje a grafia é *Gemeinde*; este termo designa a comunidade de fiéis em um sentido que comporta também uma dimensão jurídica. Traduz-se *Gemeinde* também por "paróquia" (N. da T.).

nidade, na qual se realiza a união do espírito humano e divino no seio da efetividade humana mesma, enquanto a mediação real do que está em si originariamente em unidade, segundo o conceito do espírito.

As Formas principais que, em vista deste novo conteúdo da arte romântica, serão de importância, podem ser articuladas da seguinte maneira.

O sujeito singular que, separado de Deus, vive no pecado e na luta da imediatez e na indigência do finito, tem a determinação infinita de chegar à reconciliação consigo mesmo e com Deus. Mas na medida em que na história da Redenção de Cristo a negatividade da singularidade imediata se evidenciou como momento essencial do espírito, o sujeito singular apenas poderá se elevar à liberdade e à paz em Deus por meio da conversão [*Konversion*] do natural e da personalidade finita.

Esta superação da finitude surge aqui de um modo triplo:

Em primeiro lugar, enquanto a repetição *exterior* da história da Paixão, que se torna sofrimento corporal efetivo – o martírio.

Em segundo lugar, a conversão [*Konversion*] se situa no *interior* do ânimo, enquanto mediação interior por meio do arrependimento, da penitência e da conversão [*Bekehrung*].

Em terceiro lugar, por fim, o aparecer [*Erscheinen*] do divino na efetividade mundana é apreendido de tal modo que o curso comum da natureza e a Forma natural dos outros acontecimentos [161] se supera para deixar que se revele o poder e a presença do divino, por onde o milagre se torna Forma da exposição.

a. Os mártires

O próximo fenômeno, no qual o espírito da comunidade se mostra como atuante no sujeito humano, consiste em o homem espelhar nele mesmo o reflexo do processo divino e em se constituir numa nova existência da história eterna de Deus. Aqui desaparece novamente a expressão daquela reconciliação afirmativa imediata, na medida em que o homem primeiramente tem de conquistá-la por meio da superação de sua finitude. Por conseguinte, o que no primeiro estágio forneceu o ponto central, retorna aqui numa medida completamente fortalecida, uma vez que a inadequação e indignidade da humanidade é o pressuposto cuja eliminação vale como a suprema e única tarefa.

α) Ao autêntico conteúdo desta esfera, por isso, impõe-se o suportar de crueldades assim como a própria renúncia voluntária, o sacrifício, a privação

– para que haja a privação, para despertar sofrimentos, martírios e tormentos de toda espécie, de modo que o espírito se transfigure em si mesmo e se sinta como unido, satisfeito, beato em seu céu. Este negativo da dor torna-se no martírio finalidade por si mesma, e a grandeza da transfiguração se mede segundo o aspecto abominável daquilo que o homem sofreu e segundo o aspecto terrível daquilo a que se submeteu. A primeira coisa que no interior ainda não preenchido pode ser posta negativamente no sujeito para a sua desmundanização [*Entweltlichung*] e santificação, é a sua existência [*Dasein*] natural, sua vida, a satisfação das necessidades mais imediatas, necessárias à existência [*Existenz*]. O objeto principal deste círculo, por isso, é fornecido por martírios corporais, que são inflingidos aos fiéis em parte pelos inimigos e perseguidores da fé a partir do ódio e da sede de vingança, em parte são empreendidos em toda a abstração, para a expiação, a partir de impulsos próprios. |162| As duas coisas o ser humano, no fanatismo da tolerância, não acolhe aqui como injustiça, mas como bênção, por meio de que a dureza da carne, do coração e do ânimo, desde sempre sentidos como pecaminosos, deve ser quebrada e a reconciliação com Deus ser alcançada.

Mas na medida em que em tais situações a conversão [*Konversion*] do interior apenas pode se expor na atrocidade e na sevícia do exterior, o sentido de beleza é, desse modo, facilmente ferido e, por isso, os objetos deste círculo são uma matéria muito perigosa para a arte. Pois, por um lado, os indivíduos, enquanto indivíduos singulares efetivos, devem ser designados com a marca da existência temporal num grau completamente diferente do que o exigimos na história da Paixão de Cristo, e ser evidenciados nas debilidades da finitude e da naturalidade; por outro lado, os tormentos e os inauditos aspectos abomináveis, as deformações e deslocamentos dos membros, os martírios corporais, os enforcamentos, as decapitações, os flagelos, as queimaduras, o ferver em óleo, o prender-se a uma roda etc. são em si mesmos exterioridades feias, repugnantes, repulsivas, cujo afastamento da beleza é demasiado grande para que possam ser escolhidos como objeto por uma arte saudável. O modo de tratamento do artista pode certamente ser em si excelente, segundo a execução, o interesse para esta excelência refere-se então sempre somente ao lado subjetivo que, embora também possa parecer adequado à arte, se esforça em vão para levar sua matéria completamente a um acordo consigo mesma.

β) Por isso, a exposição deste processo negativo necessita ainda de um outro momento, que se estende para além deste tormento do corpo e da alma, e se volta para a reconciliação afirmativa. Esta é a reconciliação do espírito em si mesmo, que é conquistada enquanto finalidade e resultado do horror su-

portado em toda a sua extensão. Segundo este aspecto, os mártires são os guardiães do divino contra a rudeza do poder exterior [163] e a barbárie da descrença; em vista do reino do céu eles suportam a dor e a morte, e esta coragem, esta força, perseverança e fortuna deve, por conseguinte, igualmente aparecer neles. Todavia também esta interioridade [*Innigkeit*] da fé e do amor, em sua beleza espiritual, não é nenhuma saúde espiritual que perpassa de modo saudável o corpo; mas é uma interioridade que elaborou totalmente a dor ou que vem à exposição no sofrimento, e mesmo na transfiguração contém o momento da dor como o que é autenticamente essencial. Particularmente a pintura transformou para si freqüentemente tal piedade em objeto. Sua principal tarefa consiste então em expressar a beatitude dos mártires – em oposição ao repugnante dilaceramento da carne – de modo simples nos traços do rosto, do olhar etc., enquanto resignação, superação da dor, satisfação em alcançar o espírito divino no interior do sujeito e em seu tornar-se vivo. Se, em contrapartida, a escultura quer levar o mesmo conteúdo diante da intuição, ela é menos capaz de expor neste modo espiritualizado a interioridade [*Innigkeit*] concentrada e, por isso, terá de ressaltar o que é doloroso, desfigurado, na medida em que se anuncia de modo mais desenvolvido no organismo corporal.

y) Mas, em *terceiro lugar*, o lado da abnegação e da tolerância neste estágio não concerne apenas à existência natural e à finitude imediata, mas conduz a direção do ânimo para o que é celestial até o extremo, de modo que em geral o humano e o mundano são preteridos e desprezados, mesmo que também sejam em si mesmos de espécie ética e racional. Quanto mais, a saber, o espírito, que aqui torna a Idéia da conversão [*Konversion*] de si mesmo viva nele mesmo, é inicialmente ainda inculto, tanto mais ele se dirige de modo bárbaro e abstrato, com sua força concentrada da piedade, contra tudo que se opõe, enquanto o finito, a esta infinitude em si mesma simples da religiosidade, contra todo sentimento determinado da humanidade, contra as multifacetadas inclinações éticas, as relações, [164] as referências e os deveres do coração. Pois a vida ética na família, os laços da amizade, do sangue, do amor, do Estado, da profissão, tudo isso pertence ao mundano; e o mundano, na medida em que aqui ainda não está penetrado pelas representações absolutas da fé e ainda não se desenvolveu para a união e a reconciliação com ela, em vez de ser acolhido no círculo de seu sentimento e obrigação, por aquela interioridade [*Innigkeit*] abstrata do ânimo que tem fé, aparece, ao contrário, para ela, como em si mesmo nulo e, desse modo, como inimigo da piedade e prejudicial a ela. Por isso, o organismo ético do mundo humano ainda não é estimado, pois os lados e os deveres dele ainda não são reconhecidos como elos necessários, legíti-

mos, na cadeia de uma efetividade em si mesma racional, na qual certamente nada de unilateral pode elevar-se à autonomia isolada, mas igualmente deve manter-se como momento válido e não deve ser sacrificado. Quanto a isto, a reconciliação religiosa permanece ela mesma aqui como *abstrata* e mostra-se no coração em si mesmo simples como uma intensidade da fé sem extensão, como a piedade do ânimo solitário consigo mesmo, que ainda não se formou até a confiança universal, desenvolvida, e até uma certeza unilateral, abrangente de si mesma. Se, pois, a força de um tal ânimo se mantém presa a si mesma contra a mundanidade apenas tratada de modo negativo e se livra violentamente de todos os elos humanos, e mesmo que fôssem os mais firmes, isto é então uma rudeza do espírito e uma violência bárbara da abstração, que deve ser para nós repulsiva. Por conseguinte, nós saberemos em tais exposições, segundo o ponto de vista de nossa consciência atual, honrar e estimar aquele germe de religiosidade; mas se a piedade vai tão longe que a vemos elevada até a violência contra o que é em si mesmo racional e ético, então não podemos apenas não simpatizar com tal fanatismo da santidade, mas esta espécie de renúncia deve inclusive [165] aparecer para nós como não ética e em desacordo com a religiosidade, uma vez que afasta de si, destroça e aniquila o que é em si e para si mesmo legítimo e santificado. – Existem muitas lendas, histórias e poesias desta espécie. Por exemplo, a história de um homem que, muito amado por sua mulher e sua família bem como pelos seus, deixa sua casa, faz uma peregrinação e quando, por fim, volta na figura [*Gestalt*] de mendigo, não se revela; é lhe dado esmola, por compaixão arranjado um espaço debaixo da escada, para que possa ali ter um lugar para ficar; assim ele vive vinte anos em sua casa, vê a aflição de sua família por causa dele e apenas ao morrer se dá a conhecer. – Trata-se aqui de uma atroz teimosia do fanatismo, que devemos honrar como santidade. Esta perseverança da renúncia pode lembrar o elemento abstruso das torturas, que os indianos se impõem igualmente de modo voluntário para fins religiosos. Mas as tolerâncias dos indianos possuem um caráter inteiramente diferente. Lá, a saber, o ser humano se coloca na parvoíce e na inconsciência, mas aqui a autêntica finalidade é a *dor*, a consciência intencional e o sentimento da dor, finalidade que parece ser tão mais puramente alcançável quanto mais o sofrer está unido à consciência do valor e do amor para a relação abandonada e à intuição continuada da renúncia. Quanto mais rico é o coração que se imputa tais provas, quanto mais posse nobre traz em si mesmo e mesmo assim se crê constrangido a condenar esta posse como nula e a carimbá-la como pecado, tanto mais dura é a ausência de reconciliação e pode gerar as convulsões as mais terríveis e a discórdia a mais furiosa.

Sim, segundo a nossa intuição, um tal ânimo, que enquanto tal apenas está em casa no mundo inteligível e não no mundo mundano e que, por isso, nos âmbitos e finalidades em si e para si mesmos válidos apenas se sente [*fühlt*] perdendo-se a si mesmo e, embora seja mantido nisso e unido a isso com toda a alma, considera todavia esta eticidade como [166] negativa frente à sua determinação absoluta, – um tal ânimo deve nos parecer louco em seu sofrimento autogerado assim como em sua elevação, de modo que não podemos nem sentir compaixão disso nem extrair elevação disso. Falta a tais ações uma finalidade plena de conteúdo, válida, pois o que elas alcançam é apenas inteiramente subjetivo, uma finalidade do ser humano singular para si mesmo, para a salvação de *sua* alma, para a *sua* beatitude. Mas poucas pessoas se importam se justamente este um será feliz ou não.

b. A penitência e a conversão interiores

O modo de exposição oposto na mesma esfera prescinde, por um lado, do tormento exterior da corporeidade, por outro lado, da direção negativa contra o que é em si e para si mesmo legítimo na efetividade mundana, e conquista, deste modo, tanto no que se refere ao seu conteúdo quanto também no que se refere à Forma, um terreno mais adequado à arte ideal. Este terreno é a conversão [*Konversion*] do *interior*, que agora se expressa unicamente em sua dor *espiritual*, em sua conversão [*Bekehrung*] do ânimo. Desse modo, suprimem-se aqui primeiramente as crueldades e as atrocidades sempre repetidas da tortura do corpo; em segundo lugar, a religiosidade bárbara do ânimo não se afirma mais contra a humanidade ética – para pisar violentamente com os pés na abstração de sua satisfação puramente intelectual toda outra espécie de gozo, na dor de uma renúncia absoluta –, mas apenas se volta contra o que é de fato pecaminoso, criminoso e mau na natureza humana. Trata-se de uma elevada confiança o fato de a fé, esta direção do espírito em si mesmo para Deus, ser capaz de fazer do ato cometido, mesmo quando ele é pecado ou crime, algo estranho ao sujeito, de fazê-lo algo não acontecido, de limpá-lo. Esta retirada do mal, do absolutamente negativo, que se torna efetiva no sujeito, depois de a vontade e o espírito subjetivos terem-se desprezado e eliminado tal como eles eram maus, [167] – este retorno para o positivo, que se afirma em si mesmo enquanto o que é autenticamente efetivo, contra a existência anterior no pecado, é a violência verdadeiramente infinita do amor religioso, a presença e a efetividade do espírito absoluto no sujeito ele mesmo. O sentimento [*Gefühl*]

da força e da perseverança do próprio espírito, que por meio de Deus, para o qual ele se dirige, triunfou sobre o mal e, na medida em que se medeia com Ele, se sabe com Ele em unidade [*Eins*], fornece a seguir a satisfação e a bem-aventurança de certamente intuir Deus como absolutamente outro contra o pecado da temporalidade, mas ao mesmo tempo de saber esta infinitude idêntica comigo mesmo enquanto este sujeito, de carregar comigo de modo tão certo esta autoconsciência de Deus como meu eu, minha autoconsciência, quanto eu mesmo estou certo de mim. Uma tal conversão manifestamente acontece inteiramente no interior e pertence, desse modo, mais à religião do que à arte; contudo, na medida em que é a interioridade [*Innigkeit*] do ânimo que pode principalmente se apoderar deste ato de conversão e também brilhar através do exterior, então mesmo a arte figurativa, a pintura, alcança o direito de levar à intuição tais histórias de conversão. Se ela todavia expõe de modo completo todo o decurso que reside em tais histórias de conversão [*Konversion*], então também aqui pode passar de novo inadvertidamente muita coisa não-bela [*Unschöne*], uma vez que neste caso também é necessário que se apresente o que é criminoso e adverso, como, por exemplo, na narrativa do filho pródigo. Por isso, é mais favorável para a pintura quando ela concentra a conversão sozinha numa imagem, sem maior detalhamento do que é criminoso. Desta espécie é a Maria Madalena, que deve ser considerada como um dos objetos mais belos deste círculo e que é particularmente tratada por pintores italianos de modo primoroso e adequado à arte. 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 [168], e o elemento comovente consiste no fato de que ela ainda assim 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.

c. Milagres e lendas

O último lado, que está em conexão com os dois anteriores e se faz valer nos dois, concerne aos milagres, que em geral desempenham em todo este cír-

culo um papel principal. Podemos designar nesta relação os milagres como a história da conversão [*Konversion*] da existência natural imediata. A efetividade se apresenta como existência comum, casual; esta finitude é tocada pelo divino que, na medida em que penetra de modo imediato no que é completamente exterior e particular, o mistura, o inverte, o constitui em algo puro e simplesmente diferente, interrompe, como se costuma dizer, o curso natural das coisas. Expor o ânimo como tomado por tais fenômenos não naturais, no qual ele crê reconhecer a presença do divino, superado em sua representação finita, constitui um conteúdo principal de muitas lendas. Com efeito, o divino pode apenas tocar e governar a natureza enquanto razão, enquanto as leis imutáveis da natureza mesma que Deus nela implantou, e o divino não deve justamente como divino se revelar em circunstâncias e efeitos singulares que infringem as leis da natureza; pois apenas as leis e determinações eternas da razão interferem efetivamente na natureza. Segundo este lado, as lendas frequentemente penetram sem necessidade no que é abstruso, no que é sem gosto, sem sentido e ridículo, na medida em que o espírito e o ânimo justamente devem ser movidos, para a crença da presença e eficácia de Deus, [169] pelo que é em si e para si mesmo destituído de razão, falso e não divino. A comoção, a piedade, a conversão, podem então certamente ainda ser de interesse, mas elas são apenas *um* lado, o lado interior; tão logo entram em relação com o outro lado e com o que é exterior, e este exterior deve provocar a conversão do coração, o exterior não deve ser algo em si mesmo absurdo e irracional.

Estes seriam os momentos principais do conteúdo substancial que neste círculo vale como a natureza de Deus para si e enquanto o processo por meio do qual e no qual ele é espírito. É o objeto absoluto que a arte não cria e revela a partir dela mesma, mas que ela recebeu da religião, e do qual ela se aproxima com a consciência de que ele é em si e para si mesmo verdadeiro, a fim de expressá-lo e expô-lo. Trata-se do conteúdo do ânimo que crê, que ansia por algo, que é para si em si mesmo a totalidade infinita, de modo que o exterior permanece em maior ou menor grau exterior e indiferente, sem chegar à harmonia completa com o interior e, por isso, se torna frequentemente matéria adversa, que não é passível de ser vencida completamente pela arte.

Segundo capítulo

A CAVALARIA

Em primeiro lugar, como vimos, o princípio da subjetividade em si mesma infinita tem como conteúdo da fé e da arte o absoluto mesmo, o espírito de Deus, tal como ele se medeia e se reconcilia com a consciência humana e, desse modo, é primeiramente para si mesmo verdadeiro. Esta mística romântica, na medida em que se limita à bem-aventurança no absoluto, permanece uma interioridade [*Innigkeit*] abstrata, porque se opõe ao que é mundano e o afasta de si, em vez de penetrá-lo e de acolhê-lo em si mesma de modo afirmativo. Nesta abstração, a fé está separada da vida, |170| da efetividade concreta da existência humana, da relação positiva dos homens entre si, os quais apenas se sabem idênticos e se amam na fé – e por causa da fé – em um terceiro, no espírito da comunidade. Este terceiro é somente a fonte clara na qual se espelha sua imagem, sem que o homem olhe de modo imediato no olho do homem, entre numa relação direta com um outro e sinta a unidade do amor, da confiança, da esperança¹⁴, dos fins e das ações na vitalidade concreta. O que constitui a esperança e a saudade do interior, o ser humano encontra em sua interioridade [*Innigkeit*] abstratamente religiosa apenas como vida no reino de Deus, na comunidade com a igreja, e ainda não preteriu, a partir de sua consciência, esta identidade em um terceiro, a fim de ter imediatamente diante de si o que ele é, segundo seu si-mesmo [*Selbst*] concreto, também no saber e na vontade dos outros. O conteúdo religioso inteiro, por isso, toma certamente a Forma da efetividade, mas ele

14. A rigor, os dois termos alemães *Zutrauen*, traduzido por “confiança”, e *Zuversicht*, traduzido por “esperança”, deveriam ser traduzidos por “confiança”. Optamos por uma outra tradução no caso do segundo termo, pois este permite também esta variação, embora costumeiramente “esperança” corresponda ao alemão *Hoffnung*, como se mostra no período seguinte (N. da T.).

apenas está na interioridade da representação, que consome a existência que se expande vivamente, e está longe de satisfazer a sua própria vida, mesmo se também preenchida pelo que é mundano e desdobrada à efetividade, como a exigência mais elevada na vida ela mesma.

O ânimo que primeiramente apenas se completou em sua beatitude simples, por conseguinte, tem de sair do reino celestial de sua esfera substancial, olhar para dentro de si mesmo e chegar a um conteúdo presente, pertencente ao sujeito enquanto sujeito. Desse modo, a interioridade [*Innigkeit*] anteriormente *religiosa* torna-se agora de espécie *mundana*. Cristo certamente disse: “Deixai pai e mãe e sigam-me”, mas igualmente: “O irmão odiará o irmão; eles irão crucificar-vos e perseguir-vos, etc.” Mas se o reino de Deus conquistou um lugar no mundo e é ativo para penetrar os fins e os interesses mundanos e, desse modo, para transfigurá-los; se a mãe, o pai, o irmão, estão juntos na comunidade; então também o mundano, por seu lado, começa a reivindicar o seu direito de validade e a impô-lo. Se este [171] direito se afirmou, então também se suprime a postura negativa do ânimo, de início exclusivamente religioso, contra o humano enquanto tal; o espírito se expande, se deixa estar em seu presente e amplia seu efetivo coração mundano. O princípio fundamental ele mesmo não está modificado; a subjetividade em si mesma infinita se volta apenas a uma outra esfera do conteúdo. Podemos designar esta transição ao dizer que a singularidade subjetiva, independente enquanto singularidade da mediação com Deus, torna-se agora para si mesma livre. Pois justamente naquela mediação, na qual ela exteriorizou seu mero caráter limitado finito e a naturalidade, ela percorreu o caminho da negatividade e se sobressai livre como sujeito, depois de se tornar nela mesma *afirmativa*, com a exigência de já alcançar enquanto sujeito em sua infinitude – mesmo se aqui também inicialmente ainda formal – respeito completo para si e para os outros. Nesta *sua* subjetividade ela, por isso, introduz toda a interioridade do ânimo infinito, a qual ela até o momento tinha somente preenchido com Deus.

Se perguntarmos, todavia, de que está preenchido neste novo estágio o peito humano em sua interioridade [*Innigkeit*], o conteúdo apenas concerne à relação infinita subjetiva sobre si; o sujeito apenas está pleno por si mesmo enquanto singularidade em si mesma infinita, sem desdobramento ulterior mais concreto e importância de um Conteúdo em si mesmo objetivo, substancial, de interesses, fins e ações. – Mas, de modo mais preciso, são principalmente *três* sentimentos que para o sujeito se elevam a esta infinitude: a *honra* subjetiva, o *amor* e a *fidelidade*. Estes sentimentos não são propriamente propriedades éticas e virtudes, mas apenas Formas da interioridade romântica do sujeito preenchida con-

sigo mesma. Pois a autonomia pessoal, pela qual luta a *honra*, não se mostra como a coragem para uma coletividade e para o crédito da lealdade na mesma ou da justiça no círculo da vida [172] privada; pelo contrário, ela apenas combate para o reconhecimento e para a inviolabilidade abstrata do sujeito singular. Igualmente também o *amor*, que fornece o ponto central deste círculo, é apenas a paixão casual do sujeito para o sujeito e, mesmo se também ampliado por meio da fantasia, aprofundado pela interioridade [*Innigkeit*], não é todavia a relação ética do casamento e da família. A *fidelidade* tem certamente mais a aparência de um caráter ético, na medida em que não apenas quer o que é seu, mas segura algo de mais elevado, comum, se entrega a uma outra vontade, ao desejo ou à ordem de um senhor e, desse modo, renuncia ao egoísmo e à autonomia da vontade própria particular; mas o sentimento da fidelidade não concerne ao interesse objetivo desta coletividade para si, em sua liberdade que se desenvolveu para uma vida do Estado, mas se liga apenas à *pessoa* do senhor, que age de modo individual para si mesmo ou mantém unidas relações mais universais e é ativo para elas.

Estes três lados, tomados em conjunto e entrelaçados, constituem, afora as relações religiosas que podem entrar em jogo, o conteúdo principal da *cavalaria*, e fornecem a necessária progressão do princípio do interior religioso para a entrada deste na vitalidade espiritual mundana, em cujo âmbito a arte romântica conquista agora um ponto de vista a partir do qual ela pode, de modo independente, criar a partir dela mesma e ser como que uma beleza mais livre. Pois ela aqui se encontra no centro livre, entre o Conteúdo absoluto das representações religiosas para si mesmas firmes e a particularidade variegada e o caráter limitado da finitude e da mundanidade. Dentre as artes particulares é principalmente a poesia que soube de modo o mais apropriado dominar para si esta matéria, pois a poesia é a mais capaz de expressar a interioridade que apenas está ocupada consigo mesma e seus fins e acontecimentos.

Na medida em que temos diante de nós uma matéria que o ser humano retira do seu próprio seio, do mundo do que é puramente humano, [173] pode parecer que aqui a arte romântica se encontra no mesmo terreno da arte clássica e, portanto, é aqui o lugar onde podemos comparar especialmente ambas uma com a outra e contrapô-las mutuamente. Já designamos anteriormente a arte clássica como o ideal da humanidade em si mesma objetivamente verdadeira. Sua fantasia necessita, como ponto central, de um conteúdo que é de espécie substancial, que contém um *pathos* ético. Nos poemas homéricos, nas tragédias de Sófocles e de Ésquilo trata-se de interesses de um Conteúdo [*Gehalt*] pura e simplesmente objetivo [*sachlichen*], de uma postura rígida das paixões no mes-

mo, da eloquência e da execução fundamentais, adequadas ao pensamento do conteúdo [*Inhalt*]; e acima do círculo dos heróis e das formas apenas individuais autônomos em tal *pathos* está um círculo de deuses de uma objetividade ainda mais elevada. Mesmo onde a arte se torna mais subjetiva, nos jogos infinitos da escultura, no baixo relevo, por exemplo, nas elegias tardias, nos epigramas e em outros produtos plenos de graça da poesia lírica, o modo de apresentar o objeto é em maior ou menor grau oferecido pelo objeto mesmo, na medida em que ele já possui sua forma objetiva; as imagens da fantasia que se mostram são firmes, determinadas em seu caráter: Vênus, Baco, as Musas; o mesmo acontece nos epigramas posteriores com as descrições do que está presente; ou como o faz Meleagro¹⁵, flores conhecidas são amarradas num ramalhete e alcançam por meio do sentimento um elo rico de sentido. Trata-se de uma ocupação serena em uma casa abastecida de mantimentos, servida ricamente em utensílios, com todos os dotes, configurações e prontos para todo fim; o poeta e artista é apenas o mágico que as evoca, reúne e agrupa.

Bem diferente é na poesia romântica. Na medida em que ela é mundana e não se encontra imediatamente na história sagrada, as virtudes e os fins de seu heroísmo não são os dos heróis gregos, cuja eticidade o cristianismo iniciante via apenas como vício esplêndido. Pois [174] a eticidade cristã pressupõe a presença configurada do humano, no qual a vontade, tal como deve exercer-se em si e para si segundo seu conceito, chegou ao conteúdo determinado e às suas relações efetivadas da liberdade, que valem absolutamente. Estas são as relações dos pais com os filhos, dos cônjuges, dos cidadãos da cidade, do Estado em sua liberdade realizada. Na medida em que este conteúdo objetivo da ação do *desenvolvimento* do espírito humano pertence à base do natural, reconhecida e assegurada positivamente, ele não mais consegue corresponder àquela interioridade [*Innigkeit*] concentrada do religioso, que aspira eliminar o lado natural do humano, e deve desviar-se da virtude oposta da humildade, da abdicação da liberdade humana e do repousar firme sobre si mesmo. As virtudes da piedade cristã matam em sua postura abstrata o mundano e fazem o sujeito apenas livre quando ele mesmo se nega absolutamente em sua humanidade. A liberdade subjetiva do círculo atual, na verdade, não é mais condicionada pela mera tolerância e sacrifício, e sim é afirmativa em si mesma, no mundano; mas a infinitude do sujeito tem todavia, como já vimos, apenas novamente a interioridade [*Innigkeit*] enquanto tal como seu conteúdo, o ânimo subjetivo enquanto se mo-

15. Poeta grego (140-160 a. C.), imitador de Menipe, poeta erótico, autor da primeira antologia de poetas gregos do século VII ao II a.C.: donde a alusão às "flores conhecidas" (N. da T.).

vendo a si em si mesmo, enquanto o terreno mundano dele nele mesmo. Nesta relação, a poesia não tem aqui nenhuma objetividade pressuposta diante de si, nenhuma mitologia, obras imagéticas [*Bildwerke*] e configurações que já estariam prontas diante dela para a sua expressão. Ela se ergue completamente livre, sem matéria, puramente criadora e produtora; é como o pássaro que canta livre seu canto a partir do peito. Mas se esta objetividade também é de vontade nobre e de alma profunda, surge todavia em suas ações e nas relações e existência destas apenas a arbitrariedade e a contingência, uma vez que a liberdade e seus fins partem da reflexão em si mesma, ainda destituída de substância no que se refere ao Conteúdo ético. E assim não encontramos tanto nos indivíduos um |175| *pathos* particular no sentido grego e, desse modo, uma autonomia viva, fechada o mais estreitamente, da individualidade, mas muito mais apenas graus do heroísmo no que diz respeito ao amor, à honra, à coragem, à fidelidade – graus nos quais a perversidade ou a nobreza da alma introduzem principalmente diversidades. Mas o que há de comum entre os heróis [*Helden*] da idade média e os heróis [*Heroen*] da Antigüidade é a *coragem*. Mas também esta assume aqui uma posição inteiramente diferente. Ela é menos o ânimo [*Mut*]¹⁶ 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.

Esta Forma da arte romântica está em casa em dois hemisférios: no ocidente, nesta descida do espírito em seu interior subjetivo, e no oriente, esta primeira expansão da consciência que se abre para a libertação do finito. No ocidente, a poesia repousa sobre o ânimo que se recolheu de volta em si mesmo, que se tornou para si o ponto central, mas tem a sua mundanidade apenas como uma parte de sua posição, enquanto *um* lado, acima do qual ainda está um mundo mais alto da fé. No oriente é especialmente o árabe que, como um ponto que inicialmente não tem nada mais à sua frente do que seu deserto árido e seu céu, se sobressai vigoroso para o brilho e para a primeira extensão da mundanidade e, nisso, ao mesmo tempo ainda conserva sua liberdade interior.

16. Optamos por traduzir *Mut* neste contexto por "ânimo", embora tenhamos reservado este termo para *Gemüt*. Na verdade, *Mut* deveria ser traduzido por "coragem", mas neste caso específico, apresenta-se a dificuldade de distingui-lo de *Tapferkeit*, a "coragem" no sentido da cavalaria romântica e do heroísmo grego. Acreditamos que "ânimo" cobre o sentido de *Mut*, ainda mais pela origem comum de *Mut* e *Gemüt* (N. da T.).

No oriente é em geral a religião maometana que, por assim dizer, tornou puro o terreno, expulsou toda a idolatria da finitude e da fantasia, mas deu ao ânimo a liberdade subjetiva que o preenche inteiramente; [176] de modo que a mundanidade não constitui aqui uma esfera apenas outra, mas emerge junto com a independência universal, na qual o coração e o espírito, sem configurar Deus objetivamente para si, estão reconciliados em vitalidade alegre, satisfeitos e felizes, tal como um mendigo, teoricamente na glorificação de seus objetos, gozando-os em felicidade, amando-os.

I. A HONRA

O motivo da honra era desconhecido para a arte clássica antiga. Na *Iliada* a cólera de Aquiles certamente constitui o princípio motor, de modo que todo o transcurso ulterior dela depende; mas o que nós entendemos por honra no sentido moderno não é apreendido aqui. Aquiles se acha essencialmente apenas ofendido¹⁷ pelo fato de lhe ter sido tomada por Agamenon a sua parte nos despojos de guerra, que lhe pertence e é a sua recompensa de honra, seu (γέρας). A ofensa acontece aqui em vista de algo real, em vista de um dote, no qual sem dúvida também residia uma preferência, um reconhecimento da fama e da coragem, e Aquiles se encoleriza porque Agamenon se dirige a ele de modo indigno e não lhe manifesta nenhuma estima entre os gregos; mas a ofensa não penetra no último extremo da personalidade enquanto tal, de modo que Aquiles também se satisfaz com a devolução da parte que lhe foi arrancada e com o acréscimo de mais presentes e bens, e Agamenon não recusa por fim esta reparação, embora segundo nossas representações eles se tenham gravemente ofendidos [*beleidigt*] mutuamente. Por meio das injúrias eles todavia apenas se encolerizaram, ao passo que a ofensa objetiva particular se superou novamente de modo igualmente objetivo-particular.

[177] a. O conceito de honra

A honra romântica, em contrapartida, é de outra espécie. Nela a ofensa não concerne ao valor real objetivo, à propriedade, ao estamento, ao dever

17. *Verletzt* e *Verletzung* são traduzidos neste parágrafo por “ofender” e “ofensa”. No glossário de nossa tradução do primeiro volume consta para *Verletzung* – “violação”, tendo em vista o sentido mais forte e grave, jurídico e trágico deste termo (N. da T.).

etc. mas à personalidade enquanto tal e à representação que ela faz de si mesma, ao valor que o sujeito atribui a si mesmo para si mesmo. Este valor no estágio atual é do mesmo modo infinito quanto o sujeito é infinito para si. Na honra, por conseguinte, o sujeito tem a consciência mais próxima afirmativa de sua subjetividade infinita, independente do conteúdo dela. O que o indivíduo possui, o que nele constitui algo de particular, que poderia igualmente subsistir como anteriormente depois de sua perda, nisso é introduzido, por meio da honra, o valor absoluto da subjetividade inteira, e nisso ela é representada para si e para os outros. O critério da honra não se refere, portanto, ao que o sujeito efetivamente é, mas ao que é nesta representação. Mas a representação faz de todo particular uma universalidade, de modo que toda a minha subjetividade reside neste particular que é meu. A honra é apenas aparência, costuma-se dizer. Sem dúvida este é o caso; mas de acordo com o atual ponto de vista ela deve ser tomada mais precisamente como a aparência e o reflexo¹⁸ da subjetividade em si mesma, que enquanto aparência de algo em si mesmo infinito é ela mesma infinita. Por meio desta infinitude, a aparência da honra se torna justamente a autêntica existência do sujeito, sua efetividade suprema, e toda qualidade particular, na qual se reflete [*hineinscheint*] a honra e torna a mesma algo seu, já é elevada por esta aparência mesma a um valor infinito. — Esta espécie de honra constitui uma determinação fundamental no mundo romântico e tem o pressuposto de que o homem igualmente saiu da representação meramente religiosa e da interioridade, bem como também entrou na efetividade viva, e na matéria desta agora apenas leva à existência a si mesmo em sua autonomia puramente pessoal e valor absoluto.

[178] A honra pode ter o *conteúdo* o mais diversificado. Pois tudo o que eu sou, o que faço, o que me é infligido por outros, pertence também à minha honra. Por isso, eu posso considerar como honra para mim o que é puro e simplesmente substancial mesmo, a fidelidade aos príncipes, à pátria, à profissão, a execução dos deveres paternos, a fidelidade no casamento, a lealdade no comércio e na ação, a escrupulosidade em investigações científicas etc. Mas para o ponto de vista da honra todas estas relações em si mesmas válidas e verdadeiras não são já sancionadas e reconhecidas por meio delas mesmas, mas primeiramente pelo fato de que eu introduzo nelas a minha subjetividade e as deixo, desse modo, tornar-se questão de honra. Por conseguinte, o homem de honra pensa, em todas as coisas, sempre primeiro em si mesmo [*an sich selbst*]; e a pergunta não é se algo é em si e

18. *Schein und Widerschein* traduzidos literalmente seriam: “aparência e contra-aparência” (N.da T.).

para si mesmo justo ou não, mas se lhe é adequado, se convém à sua honra se ocupar disso ou se afastar disso. E assim ele certamente também pode fazer as coisas mais ruins e ser um homem de honra. Ele cria para si igualmente fins arbitrários, se representa num certo caráter e se torna, desse modo, junto a si e aos outros, dependente de algo para o que não há em si nenhuma obrigatoriedade e necessidade. Então não é a coisa¹⁹, mas a representação subjetiva que coloca dificuldades e complicações no caminho, uma vez que se torna questão de honra afirmar o caráter uma vez assumido. Assim, por exemplo, Donna Diana²⁰ considera como contrário à sua honra revelar a quem quer que seja o amor que sente, pois uma vez se impôs não dar ouvidos ao amor. – Em geral, o conteúdo do amor permanece, por isso, entregue à contingência, uma vez que vale apenas por meio do sujeito e não segundo sua essencialidade a ele mesmo imanente. Por isso, vemos nas representações [*Darstellungen*] românticas, por um lado, aquilo que é em si e para si legítimo, expressado enquanto *lei da honra*, na medida em que o indivíduo liga ao mesmo tempo a consciência infinita de sua personalidade à consciência do direito. O fato de a honra exigir ou proibir algo, exprime então [179] que toda a subjetividade se introduz no conteúdo desta exigência ou desta proibição, de modo que uma transgressão não se deixa perder de vista, reparar ou substituir por meio de qualquer transação e o sujeito não pode dar ouvidos a nenhum outro conteúdo. Mas inversamente a honra também pode tornar-se algo completamente formal [*formellen*] e destituído de Conteúdo, na medida em que não contém nada mais do que o meu eu árido, que para si é infinito, ou mesmo assume em si mesma, como obrigatório, um conteúdo completamente ruim. Neste caso, a honra permanece um objeto predominantemente frio e morto, principalmente nas representações dramáticas, na medida em que seus fins então não exprimem um conteúdo essencial, mas apenas uma subjetividade abstrata. Mas então apenas tem necessidade um Conteúdo em si mesmo substancial e se deixa explicar segundo esta sua conexão variada e se levar à consciência enquanto necessário. Esta deficiência de um conteúdo mais profundo surge particularmente quando a sutileza da reflexão atrai para dentro da abrangência da honra coisas

19. “Coisa” é aqui a tradução de *Sache*. Geralmente se emprega o termo “coisa” para traduzir o alemão *Ding*, por exemplo: “coisa em si” [*Ding an sich*]. Já o termo *Sache* pode ser traduzido por “questão”, como se mostra na expressão: “questão de honra” [*Ehrensache*], que aparece a seguir no período (N. da T.).

20. *Donna Diana*, 1672 (*El desdén con el desdén*), comédia em três atos de Augustin Moreto (1618-1669). Também pode se tratar de Diana Belflor, em *O cão do jardineiro* (1618) de Lope de Vega (N. da T.).

em si mesmas contingentes e insignificantes, que se encontram em contato com o sujeito. Então não há nunca falta de matéria, pois a sutileza analisa com grande argúcia e capacidade de distinção, e então muitos lados, que tomados por si são completamente indiferentes, podem ser descobertos e tornados objeto da honra. Principalmente os espanhóis desenvolveram em sua poesia dramática este casuísmo da reflexão sobre pontos de honra e o colocaram, na forma de raciocínios, na boca de seus heróis da honra. Assim, por exemplo, a fidelidade da esposa pode ser analisada até nas circunstâncias as mais insignificantes e já a mera suspeita de outros, sim a mera possibilidade de uma tal suspeita, mesmo quando o homem sabe que a suspeita é falsa, pode se tornar um objeto da honra. Se isso conduz a colisões, na sua execução não se encontra nenhuma satisfação, porque não temos nada de substancial diante de nós e, por isso, em vez da aquietação de um conflito necessário, apenas podemos extrair disso um sentimento que nos aperta de modo penoso. |180| Também no drama francês é muitas vezes a honra árida, completamente abstrata por si mesma, que deve valer como interesse essencial. Mas mais ainda o *Alarcos*²¹ de Friedrich von Schlegel é esta gelidez e algo morto: o herói mata a sua mulher nobre e amante – por que? – por causa da honra, e esta honra consiste no fato de que ele pode casar com a filha do rei, pela qual não nutre nenhuma paixão, e desse modo ser o genro do rei. Este é um *pathos* desprezível e uma representação ruim, que se arroga a algo elevado e infinito.

b. A violabilidade da honra

Na medida em que a honra não é apenas um aparecer *em mim* mesmo, mas também deve estar na representação e no reconhecimento dos *outros* que, em compensação, podem exigir por seu lado o idêntico reconhecimento da sua honra, a honra é o pura e simplesmente *violável*. Pois reside puramente em meu arbítrio até onde e em vista de quê eu quero estender a exigência. Com respeito a isso, a menor infração já pode ter para mim significado; e uma vez que o ser humano, no interior da efetividade concreta, se encontra nas mais variadas relações com milhares de coisas e é capaz de ampliar infinitamente o círculo daquilo que ele quer contar como sendo seu e onde quer colocar a sua

21. Tragédia publicada em 1802, encenada sob a autoridade de Goethe, que se propôs a reconciliar o teatro antigo e a tradição espanhola (N. da T.).

honra, assim não há fim para o conflito e a contenda na autonomia dos indivíduos e em seu isolamento frágil, o qual reside igualmente no princípio da honra. Por isso, assim como na honra em geral, também na violação não interessa o conteúdo no interior do qual devo me sentir ofendido; pois o que é negado se refere à personalidade, que fez de um tal conteúdo algo seu e se julga agredida, enquanto este ponto infinito ideal [*ideellen*].

c. A reparação da honra

Desse modo, toda violação da honra é vista como algo em si mesmo infinito e, por isso, apenas pode ser reparada de modo infinito. |181| Certamente existem também novamente muitos graus de ofensas e igualmente tantos graus de satisfação; mas o que eu em geral tomo neste círculo como uma violação, até que ponto eu quero me sentir ofendido e exigir uma satisfação, isso aqui também depende de novo inteiramente do arbítrio subjetivo, que tem o direito de prosseguir até a reflexão a mais escrupulosa e a sensibilidade a mais suscetível. Em tal satisfação, que é exigida, aquele que viola, assim como eu mesmo, deve então ser reconhecido como um homem de honra. Pois eu quero o reconhecimento da minha honra por parte do outro; mas para ter honra para ele e por meio dele, ele mesmo deve me valorizar como um homem de honra, isto é, ele deve me valorizar, não obstante a violação que ele me infligiu e a minha inimizade subjetiva contra ele, como algo infinito em sua personalidade.

Assim, pois, no princípio da honra em geral há uma determinação fundamental de que ninguém por meio de suas ações pode dar a quem quer que seja um direito sobre si mesmo e, por isso, independente do que ele possa ter feito ou cometido, isto deve ser considerado como dantes enquanto algo infinito não modificado e nesta qualidade deve ser tomado e tratado.

Na medida em que a honra, em seus conflitos e em seu desagravo, repousa, com respeito a isso, na autonomia pessoal, que não se sabe limitada por nada, mas age a partir dela mesma, vemos aqui primeiramente se ressaltar o que constitui nas formas heróicas do ideal uma determinação fundamental: a autonomia da individualidade. Mas na honra não temos apenas o manter-se firme em si mesmo e o agir a partir de si mesmo, e sim a autonomia está aqui ligada com a *representação de si mesmo*, e esta representação constitui justamente o autêntico conteúdo da honra, de modo que ela representa no exterior e no que está presente algo que é seu e a si segundo toda a sua subjetividade.

A honra é assim a autonomia *refletida* em si mesma, que apenas tem esta reflexão |182| como sua essência e deixa ser pura e simplesmente contingente o fato de seu conteúdo ser o que é em si mesmo ético e necessário ou o que é contingente e destituído de significado.

2. O AMOR

O segundo sentimento que desempenha um papel predominante nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica é o *amor*.

a. O conceito do amor

Se na honra a subjetividade pessoal, tal como ela se representa em sua *autonomia* absoluta, constitui a determinação fundamental, então no amor a coisa suprema é sobretudo a *entrega* do sujeito a um indivíduo do outro sexo, o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primeiramente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo. Nesta relação, o amor e a honra se contrapõem. Mas, inversamente, também podemos considerar o amor como a *realização* do que já reside na honra, na medida em que é a necessidade da honra de se ver reconhecida, de ver a infinitude da pessoa acolhida em uma outra pessoa. Este reconhecimento é somente verdadeiro e total se não é apenas minha personalidade *in abstracto* ou num caso singular concreto e, desse modo, limitado, que é respeitada por outros, mas se eu, segundo a minha subjetividade inteira, com tudo o que ela é e contém em si mesma, enquanto este indivíduo, tal como era, é e será, penetro a consciência de um outro, constituo seu autêntico querer e saber, seu aspirar e possuir. Então este outro vive apenas em mim, assim como eu apenas nele estou aí para mim; ambos são primeiramente para si mesmos nesta unidade preenchida e depositam nesta identidade sua alma e mundo inteiros. Com respeito a isso, é a mesma infinitude interior do sujeito |183| que fornece para o amor a importância para a arte romântica, uma importância que ainda é aumentada por meio da riqueza mais elevada que o conceito do amor traz consigo.

Mais precisamente o amor não repousa sobre reflexões e sobre a casuística do entendimento, como muitas vezes pode ser o caso na honra, mas encontra sua origem no sentimento e, uma vez que entra em jogo a diferença do

sexo, tem ao mesmo tempo a base das relações naturais espiritualizadas. 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 amante 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; e o belo deve principalmente ser procurado no fato de que este sentimento [*Gefühl*] não permanece apenas impulso e sentimento [*Gefühl*], mas que a fantasia se configura seu mundo para esta relação, eleva toda outra coisa – que, em termos de interesses, circunstâncias e fins, pertence ao ser e à vida efetivos – a um adorno deste sentimento [*Gefühl*], arrasta tudo para este círculo e apenas nesta relação concede a isso um valor. Particularmente em caracteres femininos o amor é o mais belo, pois para estes esta entrega, esta abdicação, é o ponto mais alto, na medida em que concentram e expandem para este sentimento toda a vida espiritual e efetiva, encontram nele apenas um suporte da existência e, caso um infortúnio se aproxime, desaparecem como uma luz que se apaga mediante o primeiro sopro brusco. – Na arte clássica, o amor não surge nesta interioridade [*Innigkeit*] subjetiva do sentimento e em geral apenas se mostra como um momento subordinado para a exposição ou apenas segundo o lado do gozo sensível. Em Homero ou não é dada grande importância |184| a isso ou o amor aparece em sua forma a mais digna enquanto casamento no círculo do doméstico, como na figura [*Gestalt*] da Penélope, enquanto o cuidado da esposa e da mãe, como em Andrômaca, ou ainda em relações éticas. Em contrapartida, o vínculo que liga Páris a Helena é reconhecido como não-ético e é a causa do terror e da miséria da guerra de Tróia; e o amor de Aquiles para com Briseida tem pouca profundidade de sentimento e de interioridade, pois Briseida é uma escrava que está submetida à vontade do herói. Nas odes de Safo, a linguagem do amor certamente se eleva ao entusiasmo lírico, mas é mais o furtivo, consumidor, ardor do sangue que se expressa, do que a interioridade [*Innigkeit*] do coração e do ânimo subjetivos. Segundo um outro lado, nos pequenos cantos graciosos de Anacreonte, o amor é um gozo mais alegre, mais universal, que sem os sofrimentos infinitos, sem este apoderar-se da existência inteira ou a dedicação piedosa de um ânimo oprimido, lânguido, silencioso, parte alegre para o gozo imediato como para uma questão despreocupada, que se faz deste ou daquele modo, e junto à qual a

importância infinita de possuir justamente *esta* e nenhuma outra moça permanece igualmente desconsiderada, assim como a perspectiva monástica de renunciar inteiramente à relação sexual. A tragédia elevada dos antigos igualmente não conhece a paixão do amor em seu significado romântico. Particularmente em Ésquilo e em Sófocles ela não reivindica para si nenhum interesse essencial. Pois embora Antígona esteja destinada a esposa de Hémon e Hémon tome Antígona para si diante de seu pai, sim, inclusive se mate por causa dela, pois não é mais capaz de salvá-la, assim ele todavia apenas faz valer relações objetivas diante de Creonte e não a violência subjetiva de sua paixão, que ele também não sente no sentido de um moderno amante íntimo. Já Eurípedes, na *Fedra*, por exemplo, trata do amor enquanto *pathos* mais essencial, mas também aqui o amor aparece como uma aberração criminosa do sangue, como paixão dos [185] sentidos, sob instigação de Vênus, que quer a ruína de Hipólito porque este não gosta de lhe fazer imolações. Igualmente temos na Vênus de Médice certamente uma imagem plástica do amor, contra cuja elegância e belo acabamento da forma nada pode ser dito; mas a expressão da interioridade, tal como a arte romântica a exige, falta completamente. O mesmo ocorre com a poesia romana, onde o amor, depois da dissolução da República e do rigor da vida ética, aparece em maior ou menor grau como uma fruição sensível. Em contrapartida, embora Petrarca tenha ele mesmo também considerado seus sonetos como jogos e tenha fundamentado sua fama sobre seus poemas e sobre obras em latim, foi justamente este amor fantasioso, que sob o céu italiano se irmanou com a religião, no fervor do coração formado artisticamente, que permitiu que ele se tornasse imortal. A elevação de Dante também partiu de seu amor por Beatriz, que então se transfigurou nele em amor religioso, ao passo que sua coragem e audácia se elevou à energia de uma intuição artística religiosa, na qual ele, o que nenhum outro teria ousado, se fez de juiz do mundo sobre os homens e os distribuiu no inferno, no purgatório e no paraíso. Enquanto imagem oposta desta elevação, Bocaccio expõe o amor em parte em sua veemência da paixão em parte de modo completamente frívolo, sem eticidade, na medida em que apresenta diante dos olhos, em suas novelas variadas, os costumes de sua época, de seu país. Na lírica trovadoresca alemã²², o amor se mostra pleno de sentimento, terno, sem abundância da fantasia, lúdico, melancólico, uniforme; nos espanhóis se mostra pleno de fantasia na expres-

22. O *Minnegesang* é, ao lado da épica heróica e da poesia da corte, a terceira manifestação poética alemã verdadeiramente medieval, surgida em torno de 1200, consistindo numa poesia amorosa e sentimental. O principal expoente desta poesia é Walter von der Vogelweide, nascido provavelmente em 1170 e morto em torno de 1230 (N. da T.).

são, cavaleiresco, às vezes sutil na procura e na defesa de seus direitos e deveres, enquanto questão de honra pessoal, e também aqui entusiástico em seu mais alto brilho. Nos franceses tardios, em contrapartida, o amor se torna mais galante, voltado para a vaidade, um sentimento *feito* para a poesia, muitas vezes sumamente rico de espírito, com sofisma pleno de sentido, ora um gozo dos sentidos sem paixão, ora uma paixão sem gozo, um sentimento e sentimentalismo sublimado, [186] pleno de reflexão. – Estas alusões todavia preciso interromper, pois aqui não é o lugar para desenvolvê-las.

b. Colisões do amor

O interesse mundano em geral se divide mais precisamente em dois lados, na medida em que, por um lado, está a mundanidade enquanto tal, a vida familiar, o vínculo do Estado, a burguesia, a lei, o direito, os costumes, etc. e em oposição a esta existência para si mesma firme brota o amor nos ânimos mais nobres, mais inflamados, esta religião mundana dos corações que ora se une de todos os modos com a religião ora a submete a si, a esquece e, na medida em que o amor se faz sozinho o assunto essencial, aliás, o único ou o mais alto da vida, ele pode não apenas se decidir a renunciar a todo o resto e fugir com a amada para um deserto, mas prossegue em seu extremo – então certamente não belo – até o sacrifício não livre, servil, subjugador, da dignidade do ser humano, como, por exemplo, no *Kätchen de Heilbronn*²³. Por meio desta separação, os fins do amor não podem ser realizados sem *colisões* na efetividade concreta, pois afora o amor, as relações restantes da vida também fazem valer suas exigências e direitos e podem, deste modo, violar a paixão do amor em seu domínio exclusivo.

α) A *primeira* colisão, a mais freqüente, que temos de mencionar com respeito a isso, é o conflito entre a *honra* e o *amor*. A honra, a saber, tem por seu lado a mesma infinitude que o amor e pode assumir um conteúdo que se coloca no caminho do amor como um empecilho absoluto. O dever da honra pode requerer o sacrifício do amor. Segundo certos pontos de vista, por exemplo, seria contra a honra de um estamento superior amar uma moça do estamento inferior. A diferença dos estamentos é necessária e dada por meio da natureza da coisa. Se a vida mundana ainda não está regenerada por meio do conceito infinito [187]

23. *Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* [Kätchen de Heilbronn ou a prova de fogo] é um drama cavaleiresco histórico de Heinrich von Kleist (1777-1811), cuja estréia se deu em Viena no ano de 1810 (N.da T.).

da verdadeira liberdade, na qual o estamento, a profissão etc. partem do sujeito enquanto tal e da livre escolha deste, então, por um lado, é em maior ou menor grau sempre a natureza, o nascimento, que indicam ao homem sua firme posição, por outro lado, as diferenças que desse modo surgem ainda serão, além disso, retidas como absolutas e infinitas por meio da honra, na medida em que esta para si faz de seu próprio estamento uma questão de honra.

β) Mas afora a honra, podem, *em segundo lugar*, também entrar em conflito com o amor as eternas potências *substanciais* mesmas, os interesses do Estado, o amor da pátria, os deveres familiares etc. e proibir sua realização. Particularmente nas modernas representações [*Darstellungen*], onde as relações objetivas da vida já se elaboraram até a validade, esta é uma colisão muito apreciada. O amor, como um direito mesmo importante do ânimo subjetivo, é então de tal modo oposto a outros direitos e deveres, que o coração se submete como subordinado a estes deveres ou os reconhece e entra em luta consigo mesmo e com a violência de sua própria paixão. A *Donzela de Orleans*²⁴, por exemplo, repousa sobre esta última colisão.

γ) *Em terceiro lugar*, todavia, podem em geral ser as relações e impedimentos *exteriores* que se opõem ao amor: o curso comum das coisas, a prosa da vida, os acidentes, a paixão, os preconceitos, a estreiteza, o egoísmo dos outros, os eventos de espécie a mais diversa. Aqui então interferem muitas vezes coisas feias, assustadoras, abjetas, na medida em que é a ruindade, a rudeza e a selvageria de outra paixão que se opõe à terna beleza da alma [*Seelenschönheit*] do amor. Particularmente em tempos recentes vemos com frequência nos dramas, contos e romances tais colisões exteriores, que então interessam principalmente pelo lado da participação nos sofrimentos, nas esperanças e nas perspectivas destruídas dos amantes desafortunados e, por meio de um desenlace bom ou ruim, [188] devem comover e satisfazer ou em geral apenas entreter. Este modo de conflito, contudo, uma vez que repousa sobre a mera contingência, é de espécie subordinada.

c. Contingência do amor

O amor tem, segundo todos estes lados, sem dúvida uma alta qualidade em si mesmo, na medida em que não permanece apenas inclinação sexual em

24. Cf. *Cursos de estética I*, p. 278-79, onde esta mesma peça de Schiller é pela primeira vez citada (N.da T.).

geral, e sim um ânimo em si mesmo rico, belo, nobre que se entrega e, para a unidade com o outro, é vivo, ativo, corajoso, pleno de sacrifício etc. Mas ao mesmo tempo o amor romântico também tem seu *limite*. O que, a saber, falta ao seu conteúdo é a *universalidade* em si e para si existente. Ele é apenas o sentimento *peçoal* do sujeito singular, sentimento que não se mostra preenchido pelos eternos interesses e pelo Conteúdo objetivo da existência humana, a família, os fins políticos, a pátria, os deveres da profissão, do estado, da liberdade, da religiosidade, mas apenas pelo próprio si-mesmo [*Selbst*], que o sentimento, espelhado por um outro si mesmo, quer receber de volta. Este conteúdo da interioridade [*Innigkeit*] ainda ela mesma novamente formal [*formellen*] não corresponde verdadeiramente à totalidade que deve ser um indivíduo em si mesmo concreto. Na família, no casamento, no dever, no Estado, o sentimento subjetivo enquanto tal e a união que dele decorre justamente com este e nenhum outro indivíduo não é a questão principal, da qual se deve tratar. Mas no amor romântico tudo gira apenas em torno do fato de que *este* ama justamente *esta*, *esta* a *este*. Porque justamente é apenas este ou esta, indivíduos singulares, isso encontra seu único fundamento na particularidade subjetiva, na contingência do arbítrio. Para cada um sua amada assim como para a moça seu amado, embora outros possam achá-los muito comuns, surge como a mais bela, o mais esplêndido, e mais nenhum outro e nenhuma outra no mundo. Mas justamente na medida em que todos, ou pelo menos muitos, fazem esta exclusão e não é a Afrodite mesma, a única, que é amada, mas muito mais para cada um a sua [189] é a Afrodite ou provavelmente algo mais, mostra-se que são muitos que valem como a mesma coisa; assim como também de fato cada um sabe que existem muitas mulheres lindas ou boas, excelentes no mundo, que todas – ou pelo menos a maioria – também encontram seus amantes, admiradores e maridos, que se lhes mostram como belos, virtuosos, amáveis e assim por diante. Sempre somente dar a este um e justamente a este absolutamente o privilégio é, por conseguinte, uma mera questão privada do coração subjetivo e da particularidade ou da extravagância do sujeito, e a obstinação infinita de necessariamente apenas nesta uma pessoa encontrar justamente sua vida, sua mais alta consciência, mostra-se como um arbítrio infinito da necessidade. Nesta posição está reconhecida sem dúvida a liberdade superior da subjetividade e de sua escolha absoluta – a liberdade, que, tal como a Fedra de Eurípedes, não está apenas submetida a uma divindade, a um *pathos*; mas a escolha, [em vista] da vontade pura e simplesmente singular, da qual ela decorre, aparece ao mesmo tempo como uma teimosia e uma obstinação da particularidade.

Desse modo, as colisões do amor sempre mantêm, particularmente quando são opostas em luta aos interesses substanciais, um lado da contingência e da ausência de legitimidade, porque é a subjetividade enquanto tal que se opõe com suas exigências não válidas em si e para si àquilo que, em vista de sua própria essencialidade, deve fazer reivindicação por reconhecimento. Os indivíduos da tragédia elevada dos antigos, Agamenón, Clitmenestra, Orestes, Édipo, Antígona, Creonte etc. têm na verdade igualmente uma finalidade individual, mas o substancial, o *pathos*, que os impele enquanto conteúdo de sua ação, é de legitimidade absoluta, e por isso mesmo, também em si mesmo de interesse universal. A sorte que os atinge devido ao seu ato não é, por conseguinte, também comovedora por ser um destino desafortunado, mas porque é um infortúnio que ao mesmo tempo honra absolutamente, na medida em que o *pathos*, que não descansa até encontrar satisfação, tem um conteúdo para si mesmo necessário. [190] Se a culpa de Clitmenestra não é castigada neste caso concreto, se a violação que Antígona experimenta como irmã não é superada, então isto é uma injustiça [*Unrecht*] em si. Mas estes sofrimentos do amor, estas esperanças partidas, este estar enamorado em geral, estas dores infinitas que um amante sente, esta felicidade infinita e beatitude que ele se representa para si, não são nenhum interesse em si mesmo [*an sich selbst*] universal, mas algo que apenas toca a ele mesmo. Todo ser humano tem certamente um coração para o amor e o direito de ser, desse modo, feliz; mas se ele aqui, justamente neste caso, sob estas ou aquelas circunstâncias, no que se refere justamente a esta moça, não alcança seu objetivo, não aconteceu com isso nenhuma injustiça. Pois não é algo em si mesmo necessário que ele justamente se fixe nesta moça e que nós devemos, por conseguinte, nos interessar pela suprema contingência, pelo arbítrio da subjetividade, que não possui nenhuma extensão e universalidade. Este permanece o lado da frieza, que nos perpassa em todo o calor da paixão em sua exposição.

3. A FIDELIDADE

O terceiro momento, que se torna importante para a subjetividade romântica em seu círculo mundano, é a *fidelidade*. Por fidelidade todavia não temos de compreender aqui nem o conseqüente apego à palavra de amor uma vez dada nem à firmeza da amizade, cujo mais belo modelo ainda valem, entre os antigos, Aquiles e Pátroclo e, mais intimamente ainda, Orestes e Pílades. A amizade neste sentido da palavra tem principalmente como seu terreno e

sua época a juventude. Todo ser humano tem de fazer para si mesmo seu caminho de vida, elaborar uma efetividade para si e a manter. A juventude, quando os indivíduos ainda vivem suas relações efetivas numa indeterminação comum, é a época na qual eles se unem e, assim, se ligam estreitamente a *um* modo de pensar, a uma [191] vontade e a uma atividade, de modo que assim cada empreendimento de um ao mesmo tempo se torna empreendimento do outro. Este já não é mais o caso na amizade entre adultos. As relações do adulto tomam seu curso por si mesmas e não se deixam executar numa comunidade tão firme com um outro, de modo que um não possa realizar nada sem o outro. Adultos se encontram e se separam novamente, seus interesses e ocupações se dispersam e se reúnem; a amizade, a interioridade [*Innigkeit*] do modo de pensar, dos princípios, das direções universais, permanece, mas não se trata da amizade de rapazes, onde nenhum deles decide algo e executa o que não seria imediatamente assunto do outro. Pertence essencialmente ao princípio de nossa vida mais profunda que no todo cada um se preocupe consigo mesmo, isto é, seja ele mesmo hábil em sua efetividade.

a. A fidelidade de servir

Se a fidelidade na amizade e no amor apenas subsiste entre iguais, então a fidelidade, tal como temos de considerá-la, concerne a um superior, que está acima, a um *senhor*. Uma espécie semelhante de fidelidade já encontramos nos antigos, na fidelidade do servo à família, a casa de seu senhor. O mais belo exemplo nesta relação nos fornece o criador de porcos de Ulisses, que sofre muito na noite e nas intempéries para proteger seus porcos; cheio de aflição por causa de seu senhor, ao qual ele então também por fim oferece apoio fiel contra os pretendentes. A imagem de uma semelhante fidelidade comovedora, mas que aqui se torna completamente questão do ânimo, nos mostra Shakespeare, por exemplo, no *Rei Lear* (I. Ato, 4. Cena), onde Lear pergunta a Kent, que lhe quer servir: “Você me conhece, homem?” – “Não, senhor!”, responde Kent, “mas o senhor tem algo em seu rosto que eu gostaria de chamar de senhor.” – Isso já se aproxima inteiramente do que nós temos de estabelecer aqui como a fidelidade romântica. Pois a fidelidade em nosso estágio não é a fidelidade do [192] escravo e do empregado, que certamente pode ser bela e comovedora, mas que carece da livre autonomia da individualidade e dos fins próprios e das ações e, desse modo, é subordinada.

O que, em contrapartida, temos diante de nós, é a fidelidade de vassalo da cavalaria, na qual o sujeito, a despeito de sua entrega a um superior, a um príncipe, ao rei, ao imperador, conserva seu livre repousar sobre si enquanto momento inteiramente predominante. Esta fidelidade, todavia, constitui um princípio tão alto na cavalaria pelo fato de que nela reside a coesão principal de uma coletividade e sua ordem social, pelo menos no nascimento originário.

b. A autonomia subjetiva da fidelidade

Mas a finalidade mais plena de conteúdo, que surge com esta nova união dos indivíduos, não é algo como patriotismo, enquanto interesse objetivo, universal, mas apenas está amarrada a um sujeito, ao senhor e, por isso, novamente é condicionada por meio da honra própria, da vantagem particular, da opinião subjetiva. A fidelidade aparece em seu maior esplendor num mundo exterior não configurado, informe, sem o domínio dos direitos e das leis. No seio de uma tal efetividade destituída de leis, os mais fortes e os que mais se sobressaem se apresentam como pontos centrais firmes, como condutores, príncipes; os outros se unem a eles a partir de uma livre escolha. Uma tal relação se constituiu então mais tarde ela mesma num vínculo do regime feudal, onde também cada vassalo reivindica para si seus direitos e vantagens. Mas o princípio fundamental, sobre o qual repousa o todo, segundo sua origem, é a livre escolha tanto no que se refere ao sujeito da lealdade quanto também à persistência nela. Assim, pois, o caráter cavaleiresco da fidelidade sabe muito bem sustentar a propriedade, o direito, a autonomia pessoal e a honra do indivíduo e não é, por conseguinte, reconhecida como um *dever* enquanto tal, que também devesse ser seguido contra a vontade contingente do sujeito. |193| Pelo contrário. Cada indivíduo torna sua subsistência e, desse modo, a subsistência da ordem universal dependentes de seu prazer, inclinação e modo de pensar singular.

c. Colisões da fidelidade

A fidelidade e a obediência diante do senhor pode, por isso, entrar facilmente em colisão com a paixão subjetiva, com a suscetibilidade da honra, com o sentimento [*Gefühl*] da ofensa, com o amor e outras contingências interiores e exteriores, e se torna, desse modo, algo sumamente precário. Um cava-

leiro, por exemplo, é fiel a seu príncipe, mas seu amigo entra em desavença com o príncipe; então ele já tem imediatamente a escolha entre uma e outra fidelidade, e pode principalmente ser fiel à si mesmo, à sua própria honra e à sua vantagem. O mais belo exemplo de uma tal colisão encontramos no Cid. Ele é fiel ao rei e igualmente fiel a si mesmo. Se o rei age de modo correto, ele empresta a ele seu braço, mas se todavia o príncipe faz algo injusto ou se o Cid é ofendido [*verletzt*], ele retira dele seu apoio vigoroso. – Também os *pairs*²⁵ de Carlos Magno mostram a mesma relação. Trata-se de um vínculo da soberania e da obediência, mais ou menos como aquele que já chegamos a conhecer entre Zeus e os deuses restantes; o senhor manda, faz barulho e briga, mas os indivíduos autônomos, plenos de força, se opõem quando e como lhes apraz. Mas de modo o mais fiel e gracioso é descrita esta labilidade e relaxamento do vínculo no *Reinecke Fuchs*²⁶. Assim como neste poema os grandes do reino apenas servem propriamente à si mesmos e à sua autonomia, assim também os príncipes alemães e os cavaleiros não se sentiam familiarizados na Idade Média quando tinham de fazer algo pelo todo e por seu imperador; e parece que justamente se estima tanto a Idade Média, porque em tal estado cada um está legitimado e é um homem de honra quando segue o seu arbítrio, o que numa vida do Estado organizada racionalmente não lhe pode ser permitido.

[194] Em todos estes três estágios da honra, do amor, da fidelidade, o terreno é a autonomia do sujeito em si mesmo, o ânimo que todavia sempre se abre para interesses mais amplos e mais ricos e neles permanece reconciliado consigo mesmo. É aqui que recai na arte romântica a parte mais bela do círculo que se encontra do lado de fora da religião enquanto tal. Os fins concernem ao humano, com o qual, por um lado pelo menos, a saber, pelo lado da liberdade subjetiva, podemos simpatizar e, não como vez por outra é o caso no campo religioso, encontramos a matéria e o modo da exposição em colisão com os nossos conceitos. Mas igualmente este âmbito pode ser levado de muitas maneiras a uma relação com a religião, de modo que os interesses religiosos estão entretecidos com os interesses da cavalaria mundana, como, por exemplo, a aventura dos cavaleiros da Távola Redonda na procura do santo Graal²⁷. Neste entrelaçamento surgem então na poesia da cavalaria em parte muitos elementos místicos e fantásticos, em parte muitos elementos alegóri-

25. Em francês no original: "pairs" (N. da T.).

26. Cf. *Cursos de estética I*, p. 196 onde esta mesma obra é pela primeira vez citada (N. da T.).

27. O Graal é o nome do recipiente ou do vaso da cena na qual José de Arimatéia teria recolhido o sangue de Cristo na cruz. É também o emblema central das lendas arturianas (N. da T.).

cos. Mas igualmente o âmbito mundano do amor, da honra e da fidelidade também pode aparecer, completamente independente do aprofundamento, nos fins e nos modos de pensar religiosos e apenas levar à intuição o movimento próximo do ânimo em sua subjetividade interior mundana. – Mas o que todavia ainda falta ao estágio atual é o preenchimento desta interioridade com o conteúdo concreto das relações, dos caracteres, das paixões humanas e da existência efetiva em geral. Diante desta multiplicidade, o ânimo em si mesmo infinito permanece ainda abstrato e formal [*formell*], e por isso alcança a tarefa de acolher igualmente em si mesmo esta matéria mais vasta e de expô-la elaborada de modo artístico.

A AUTONOMIA FORMAL DAS
PARTICULARIDADES INDIVIDUAIS

Se olharmos para o que ficou para trás, veremos que primeiramente consideramos a subjetividade em seu círculo absoluto: a consciência em sua mediação com Deus, o processo universal do espírito que se reconcilia em si mesmo. A abstração consistia aqui no fato de que o ânimo, sacrificando-se, retraiu-se em si mesmo do mundano, natural e humano enquanto tal, mesmo quando este era ético e, desse modo, legítimo, a fim de satisfazer-se apenas no puro céu do espírito. – *Em segundo lugar*, a subjetividade humana – sem expor a negatividade que residia naquela mediação – certamente tornou-se afirmativa para si e para os outros; o conteúdo desta infinitude mundana enquanto tal era todavia apenas a autonomia pessoal da honra, a interioridade [*Innigkeit*] do amor e o caráter servil da fidelidade – um conteúdo que certamente pode vir à intuição em diversas relações, em uma grande multiplicidade e gradação do sentimento e da paixão, sob uma grande alternância de circunstâncias externas; contudo, expõe justamente no seio destes casos apenas aquela autonomia do sujeito e sua interioridade [*Innigkeit*]. – O *terceiro* ponto que, por isso, agora ainda deve ser considerado é o modo como a matéria restante da existência humana, segundo o seu interior e exterior, a natureza e sua apreensão e a importância para o ânimo, são capazes de entrar na Forma de arte romântica. Aqui, portanto, é o mundo do particular, do existente em geral, que se torna livre para si e, na medida em que não aparece penetrado pela religião e pela reunião na unidade do absoluto, se coloca sobre seus próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito.

Por isso, neste terceiro círculo da Forma de arte romântica desapareceram as matérias religiosas e a cavalaria com seus |196| fins e altas intuições gerados a partir do interior, aos quais nada corresponde imediatamente no

presente e na efetividade. O que, em contrapartida, se satisfaz de modo novo é a sede por este presente e efetividade mesmos, o autocomprazimento por aquilo 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. O ser humano quer ver diante de si, em seu presente, o que é presente mesmo, em vitalidade presente recriada pela arte como sua própria obra humana espiritual, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade do conteúdo e do fenômeno. – A religião cristã, conforme vimos logo no início, não cresceu, segundo o conteúdo e a forma, do solo da fantasia, como os deuses orientais e gregos. Se é, pois, a fantasia que cria a partir de si o significado para realizar a união do interior verdadeiro com a forma completa dele, e na arte clássica efetivamente realiza esta junção, assim, em contrapartida, na religião cristã encontramos acolhido imediatamente, desde sempre, a peculiaridade mundana do fenômeno, tal como ela é, enquanto um momento no ideal [*Ideellen*], e encontramos o ânimo satisfeito no que é cotidiano e na contingência do exterior sem a exigência da beleza. Mas o ser humano, todavia, está inicialmente apenas reconciliado em si com Deus segundo a possibilidade; todos são certamente chamados à beatitude, poucos são os eleitos, e o ânimo, para o qual tanto o reino do céu quanto o reino deste mundo permanecem um além, deve no espiritual renunciar à mundanidade e à presença de si mesmo nela. O ânimo parte de uma distância infinita e o fato de que para ele o que foi inicialmente apenas sacrificado é um aquém afirmativo, este encontrar a si e querer a si em seu presente, o que antes é o início, constitui primeiramente o término no desenvolvimento da arte romântica e é a última coisa para a qual o ser humano se aprofunda em si mesmo e se torna um ponto [*punktualisiert*].

[197] No que se refere à Forma para este conteúdo novo, encontramos a arte romântica desde o seu início presa à seguinte oposição: a subjetividade infinita em si mesma é e deve permanecer incompatível para si mesma com a matéria exterior. Esta contraposição autônoma dos dois lados e o retraimento do interior em si mesmo constituem eles mesmos o conteúdo do romântico. Configurando-se a si para dentro de si mesmos, eles sempre novamente se separam, até que por fim se separam completamente e, desse modo, mostram que é preciso procurar sua união absoluta num *outro campo* do que aquele da arte. Por meio desta separação, os lados tornam-se *formais* [*formell*], no que diz respeito à arte, na medida em que não podem surgir como um todo naquela unidade plena que lhes fornece o ideal clássico. A arte clássica se encontra num círculo de formas firmes, numa mitologia, consumada por meio da arte,

e suas configurações indissolúveis; por isso, a dissolução do clássico, como vimos na passagem para a Forma de arte romântica, é, afora a região no todo mais limitada do cômico e do satírico, uma formação para o agradável ou uma cópia que se perde na erudição, no que é morto e frio e, por fim, degenera numa técnica descuidada e ruim. Mas os objetos permanecem no todo os mesmos e apenas trocam o modo de produção anteriormente pleno de espírito com uma exposição sempre mais destituída de espírito e com uma tradição de tipo artesanal, exterior. 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, com o 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.

Podemos estabelecer a divisão mais determinada deste último capítulo do seguinte modo:

Inicialmente temos diante de nós a *autonomia do caráter*, [198] mas um caráter que é particular, um indivíduo determinado, fechado em si mesmo com seu mundo, suas propriedades e fins particulares.

A este formalismo da particularidade do caráter se opõe, *em segundo lugar*, a forma exterior das situações, dos acontecimentos, das ações. Uma vez que a interioridade [*Innigkeit*] romântica em geral é indiferente diante do exterior, o fenômeno real [*reelle*] surge aqui livre para si – enquanto nem penetrado pelo interior dos fins e das ações nem configurado adequadamente para ele – e faz valer em seu modo de aparição a contingência dos enredos, das circunstâncias, da seqüência dos acontecimentos, da espécie da execução e assim por diante como a *aventura*.

Em *terceiro lugar*, por fim, mostra-se o desfazer-se dos lados, cuja identidade completa fornece o autêntico conceito da arte, e desse modo, a decomposição e dissolução da arte mesma. Por um lado, a arte passa para a exposição da efetividade ordinária enquanto tal, para a exposição dos objetos tal como existem em sua singularidade contingente e nas peculiaridades desta, e tem, pois, o interesse de transformar esta existência em aparência por meio da habilidade da arte; por outro lado, ela, ao contrário, se transforma na completa contingência subjetiva da concepção e da exposição, se transforma no *humor* enquanto a inversão e o deslocamento de toda objetividade e realidade por meio do chiste e do jogo da visão subjetiva, e termina com o poder produtivo da subjetividade artística sobre todo conteúdo e toda Forma.

1. A AUTONOMIA DO CARÁTER INDIVIDUAL

A infinitude subjetiva do ser humano em si mesmo, da qual partimos na Forma de arte romântica, permanece também na atual esfera a determinação fundamental. O que, em contrapartida, surge de novo nesta infinitude para si mesma autônoma é, por um lado, a *particularidade* do *conteúdo* que [199] constitui o mundo do sujeito, por outro lado, a união fechada [*Zusammengescholssensein*] imediata do sujeito com esta sua particularidade e os desejos e fins desta; em terceiro lugar, a individualidade viva, para a qual o caráter se limita em si mesmo. Por isso, não devemos aqui entender com a expressão “caráter” o que, por exemplo, os italianos expuseram em suas máscaras. Pois as máscaras italianas são, na verdade, também caracteres determinados, mas eles mostram esta determinidade apenas em sua abstração e universalidade, sem individualidade subjetiva. Os caracteres de nosso estágio, em contrapartida, são cada um para si mesmo um caráter peculiar, um todo para si, um sujeito individual. Se todavia falamos aqui do formalismo e da abstração do caráter, isso apenas se refere ao fato de que o conteúdo principal, o mundo de tal caráter, aparece, por um lado, como limitado e desse modo abstrato, por outro lado, como contingente. O que o indivíduo é não é sustentado e suportado pelo substancial, pelo que é em si mesmo legítimo de seu conteúdo, mas pela mera subjetividade do caráter, a qual, por conseguinte, em vez de repousar sobre seu conteúdo e sobre o *pathos* para si mesmo firme, apenas repousa formalmente sobre sua própria autonomia individual.

No seio deste formalismo *duas diferenças principais* podem ser distinguidas uma da outra.

Por um lado está a *firmeza* do caráter que se *executa* energeticamente, firmeza que se limita aos fins determinados e coloca toda a potência da individualidade unilateral na realização destes fins; por outro lado aparece o caráter enquanto *totalidade subjetiva*, totalidade que, porém, não desenvolvida, persevera em sua *interioridade* e profundidade não aberta do ânimo e não é capaz de se explicitar e de se levar à exteriorização completa.

a. A firmeza formal do caráter

O que temos, portanto, inicialmente diante de nós é o caráter particular, o qual quer ser assim como ele é imediatamente. Assim como os [200] animais são

diferentes, se encontram por si mesmos nesta diferenciação, assim também aqui os caracteres são diferenciados, cujo círculo e peculiaridade permanecem contingentes e não podem ser limitados de modo firme por meio do conceito.

α) Uma tal individualidade apenas referida a si mesma não tem, por isso, intenções e fins pensados que a ligassem a qualquer *pathos* universal, mas o que ela tem, faz e realiza, ela cria inteiramente de modo imediato, sem nenhuma reflexão ulterior, a partir de sua própria natureza determinada, que é assim como ela é, e não quer ser fundamentada por qualquer coisa de superior, ser nisso dissolvida e justificada em algo de substancial, mas inflexível e inflexiva, repousa sobre si mesma e, nesta firmeza, ou se realiza ou sucumbe. Uma tal autonomia do caráter apenas pode mostrar-se onde o extra-divino, o humano particular, chega à sua validade completa. Desta espécie são principalmente os caracteres de Shakespeare, nos quais justamente a firmeza férrea e unilateralidade constituem o aspecto particularmente admirável. Aqui não entram em questão a religiosidade e uma ação a partir da reconciliação religiosa dos homens em si mesmos nem o ético enquanto tal. Pelo contrário, diante de nós temos indivíduos colocados de modo autônomo apenas sobre si mesmos, com fins particulares que apenas são os seus, que provêm unicamente de sua individualidade, e os quais eles executam com a conseqüência inabalável da paixão, sem reflexão acessória e universalidade, apenas para a própria autosatisfação. Particularmente as tragédias como *Macbeth*, *Otelo*, *Ricardo III*, têm como objeto principal *um* tal caráter, o qual então está rodeado por caracteres menos destacados e menos enérgicos. Assim, por exemplo, *Macbeth* é determinado por seu caráter para a paixão da ambição. No início ele hesita, mas então estende a mão à coroa, comete o assassinato para alcançá-la, e para afirmá-la precipita-se em todas as atrocidades. Esta firmeza sem escrúpulos, a identidade do ser humano [201] consigo mesmo e com sua finalidade apenas procedendo dele mesmo, fornece a ele um interesse essencial. Nada faz ele titubear, nem o respeito diante da santidade da majestade, nem a loucura de sua mulher, nem a revolta dos vassalos, nem a ruína prestes a chegar – diante de nada ele recua em si mesmo, nem diante de direitos celestes e humanos, mas persiste. *Lady Macbeth* é um caráter semelhante, e apenas o palavrório banal de uma crítica recente pôde considerá-la afetuosa. Assim que ela surge (1º ato, 5ª cena), ao relatar a carta de *Macbeth* do encontro com as bruxas e a profecia destas: “Salve-te, Thane de Cawdor! Salve-te, aquele que ainda será rei”, exclama: “Glamis és tu e Cawdor, e tu deverás ser o que te foi professado. Mas eu temo por teu sentido (thy nature)²⁸; ele está demasiadamente

28. Em inglês no original: “tua natureza” (N. da T.).

cheio do leite da doçura humana para tomar o caminho mais próximo.” Ela não mostra nenhuma satisfação afetuosa, nenhuma alegria pela sorte de seu marido, nenhuma emoção ética, nenhuma simpatia, nenhuma compaixão de uma alma nobre, mas apenas teme que o caráter de seu marido possa ser obstáculo para a sua ambição; mas considera ele mesmo apenas como um meio; e nisso não há nenhuma hesitação, nenhuma incerteza, nenhuma reflexão, nenhum retroceder – como inicialmente ainda há no Macbeth mesmo –, nenhum arrependimento, mas a pura abstração e dureza do caráter, o qual executa sem restrições o que lhe é adequado, até que por fim ela se quebra. Esta ruptura, que se precipita sobre Macbeth a partir do exterior, depois de ele ter consumado o ato, é a loucura no interior feminino da Lady. E assim são igualmente Ricardo III, Otelo, a velha Margarete e muitos outros – o contrário da miserabilidade dos caracteres modernos, os de Kotzebue²⁹, por exemplo, que aparecem sumamente nobres, grandes, excelentes, e no entanto interiormente são ao mesmo tempo velhacos. Outros que vieram mais tarde, numa outra relação, não o fizeram em nada melhor, embora desprezassem sumamente Kotzebue. Como, por exemplo, Heinrich von Kleist em seu Kätchen e em seu Príncipe de Homburg – caracteres nos [202] quais são expostos, em oposição ao estado de vigília da conseqüência firme, o elemento magnético, o sonambulismo³⁰, como a coisa mais suprema e excelente. O príncipe de Homburg é o mais deplorável general; distraído na distribuição das disposições, ele não anota direito a ordem, na noite anterior se mete em empreendimentos doentios e durante o dia, na batalha, faz coisas desajeitadas. Em tal duplicidade, dilaceramento e dissonância interior do caráter eles supõem terem seguido Shakespeare. Mas eles estão longe disso, pois os caracteres de Shakespeare são conseqüentes em si mesmos, permanecem fiéis a si e à sua paixão, e no que eles são e no que lhes vem ao encontro eles apenas se debatem segundo sua determinidade firme.

β) 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. Na medida em que ele, a saber, se impõe, ele é atingido pelo destino que resulta do caráter determi-

29. Conferir *Cursos de estética I*, p. 270. Trata-se de um autor muito citado e criticado por Hegel (N. da T.).

30. No original são empregados dois termos (um de origem latina, outro de origem germânica) que dizem a mesma coisa: “*Somnambulismus, das Schlafwandeln*”. Optamos apenas por um termo na tradução (N. da T.).

nado mesmo, uma perdição preparada por ele mesmo. Mas o desenvolvimento deste destino não é apenas um desenvolvimento desde a *ação* do indivíduo, e sim ao mesmo tempo um devir interior, um desenvolvimento do *caráter* mesmo em sua precipitação, embrutecimento, despedaçamento ou fatigar-se. Nos gregos, onde o *pathos*, o conteúdo substancial da ação, é o importante, e não o caráter subjetivo, o destino concerne menos a este caráter determinado, o qual no seio de sua ação também não se desenvolve essencialmente, mas no fim é o que era no começo. Mas no nosso estágio a continuação da ação é igualmente um desenvolvimento do indivíduo em seu interior subjetivo e não apenas uma progressão exterior. O agir de Macbeth, por exemplo, aparece ao mesmo tempo como um embrutecimento de seu ânimo, [203] com uma consequência que, depois de ter sido abandonada a indecisão, o lance ter sido dado, não se deixa mais conter por nada. Sua esposa está desde sempre decidida, o desenvolvimento nela mostra-se apenas como a angústia interior que se eleva até o destroçamento físico e espiritual, até à loucura, no qual ela sucumbe. E assim é com a maior parte dos caracteres, com os significativos e os insignificantes. Os caracteres antigos, na verdade, também se mostram como firmes, e neles inclusive se chega a oposições onde nenhuma ajuda mais é possível, e para a solução deve surgir um *deus ex machina*; mas esta firmeza, como, por exemplo, a de Filoctetes, é plena de conteúdo e no todo preenchida por um *pathos* legitimado eticamente.

γ) Nestes caracteres do nosso círculo, junto à contingência daquilo que eles assumem como sua finalidade e junto à autonomia de sua individualidade, nenhuma *reconciliação objetiva* é possível. A conexão daquilo que eles são e o que lhes sucede permanece em parte indeterminado, mas em parte para eles não se dissolve nenhum “de onde e para onde”. O *fatum* enquanto a necessidade a mais abstrata retorna aqui mais uma vez, e a única reconciliação para o indivíduo é seu ser em si mesmo infinito, sua própria firmeza, na qual ele está acima de sua paixão e do destino desta. “É assim”, e o que lhe vem ao encontro, provenha do destino que impera, da necessidade ou do acaso, isto é do mesmo modo, sem reflexão sobre o “para quê?”, o “por quê?”; acontece, e o ser humano se petrifica e quer petrificar-se diante disto que impera.

b. O caráter enquanto totalidade interior, mas não desenvolvida

Mas, *em segundo lugar*, de um modo completamente oposto, a formalidade [*das Formelle*] do caráter pode residir na *interioridade* enquanto tal, na

qual o indivíduo permanece preso, sem poder chegar a um desdobramento e a uma realização dela.

[204] α) São estes ânimos substanciais que encerram em si mesmos uma totalidade, mas em sua densidade simples eles realizam cada movimento profundo apenas neles mesmos, sem desenvolvimento e explicação para fora. O formalismo que há pouco consideramos referia-se à determinidade do conteúdo, ao estar-introduzido completamente do indivíduo nesta finalidade única, a qual ele deixou que saísse completamente em agudeza firme, a exteriorizou, a executou e nisso sucumbiu ou se manteve, tal como as circunstâncias justamente o permitem. O atual segundo formalismo consiste inversamente na não-abertura, na ausência de forma, na deficiência em exteriorização e desdobramento. Um tal ânimo é como uma pedra preciosa, que apenas brilha em pontos singulares, um brilhar que é então um relâmpago³¹.

β) Para que um tal fechamento tenha um valor e interesse, requer-se uma riqueza interior do ânimo, mas que deixa reconhecer justamente por meio deste silêncio sua profundidade e plenitude infinitas apenas em poucas exteriorizações, por assim dizer, mudas. Tais naturezas simples, não conscientes de si mesmas, caladas, podem exercer a suprema atração. Seu silêncio deve ser então, todavia, a quietude do mar, imóvel na superfície, de insondável profundidade, e não o silenciar do que é superficial, oco, embotado. Pois a um ser humano que é bastante trivial, pode às vezes dar certo despertar de si a opinião de uma grande sabedoria e interioridade, mediante um comportamento que pouco se exterioriza, que apenas dá a entender isto ou aquilo pela metade, aqui e ali, de modo que se acredita maravilhado o quanto está escondido neste coração e espírito, ao passo que por fim mostra-se que não há nada por trás disso. O Conteúdo infinito e a profundidade daqueles ânimos *silenciosos*, em contrapartida, anunciam-se por meio de exteriorizações plenas de espírito, isoladas, dispersas, ingênuas e destituídas de vontade, o que exige grande genialidade e habilidade por parte do artista. Estas exteriorizações mostram, sem intenção para os outros que são capazes de as apreender, que tal ânimo agarra com profunda interioridade [*Innigkeit*] o substancial das relações que estão diante dele, que [205] a sua reflexão todavia não está enredada em toda a conexão dos interesses particulares, das considerações, dos fins finitos, que está purificada deles e, desse modo, não os conhece, que não se deixa dispersar por meio dos movimentos comuns do coração, por meio da seriedade e por meio das participações desta espécie.

31. O termo *Scheinen* é tanto “aparecer” quanto “brilhar” neste período (N. da T.).

γ) Mas para um tal ânimo em si mesmo fechado deve igualmente chegar uma época na qual ele é apreendido em um ponto determinado de seu mundo interior, lança sua força indivisa em um sentimento determinante para a vida, se prende a isso com a força inquebrantável e tem sucesso ou sucumbe sem sustentação. Pois, para sustentar-se, o ser humano necessita de uma amplitude desenvolvida da substância ética, a qual sozinha fornece uma firmeza objetiva. A esta espécie de caracteres pertencem as figuras [*Gestalten*] mais encantadoras da arte romântica, tal como Shakespeare as criou igualmente na mais bela completude. Assim, por exemplo, deve ser considerada a Julieta em *Romeu e Julieta*. Vocês assistiram à atual representação [*Darstellung*] teatral local da Julieta (A representação [*Darstellung*] da Madame Crelinger, Berlim, 1820)³²! Vale a pena vê-la; trata-se de uma figuração [*Gebilde*] sumamente comovedora, viva, calorosa, ardorosa, rica de espírito, completa, nobre. Mas Julieta pode ser tomada de outro modo, a saber, inicialmente como uma moça completamente infantil, simples, de quatorze, quinze anos, na qual se nota que não tinha nenhuma consciência de si e do mundo, nenhum movimento, nenhuma emoção, nenhum desejo em si mesma, mas que em toda a ingenuidade olhou para os ambientes do mundo como em uma *lanterna mágica*³³, sem aprender nada deles e sem chegar a qualquer reflexão. De repente, vemos o desenvolvimento da energia inteira deste ânimo, da astúcia, da circunspeção, da força para sacrificar tudo, para submeter-se ao que é mais duro, de modo que o todo nos aparece como o primeiro desabrochar, de uma só vez, da rosa inteira em todas as suas pétalas e dobras, como um brotar infinito do mais interior fundamento sólido da alma, no qual antes nada tinha se distinguido, configurado, [206] desenvolvido, mas que agora se apresenta a partir do espírito anteriormente fechado como um produto imediato do *único* interesse despertado, inconsciente de si, em sua bela plenitude e violência. Trata-se de um incêndio que uma única faísca provocou, um botão que, mal tocado pelo amor, inesperadamente se apresenta em plena florescência; mas quanto mais rapidamente se desenvolve, tanto mais rapidamente também perde suas pétalas e morre. Desta espécie é ainda mais Miranda em *A Tempestade*; educada na quietude, Shakespeare nos mostra-na no seu primeiro reconhecimento dos homens, a descreve apenas em poucas cenas, mas nos dá nisso uma completa, infinita representação dela. Também

32. Hegel se dirige aos seus alunos que o estavam ouvindo. Não esqueçamos que a forma do texto dos *Cursos de estética* é oral (N. da T.).

33. Em latim no original: “lanterna mágica”, aparelho óptico que reflete e amplia imagens à distância (N. da T.).

podemos incluir neste gênero a Tecla³⁴ de Schiller, embora ela seja um produto da poesia reflexiva. No centro de uma vida tão grande e rica, ela todavia não é tocada pela mesma, mas permanece sem vaidade, sem reflexão na ingenuidade apenas deste interesse único que a anima. Em geral são principalmente naturezas femininas nobres, belas, para as quais o mundo e seu próprio interior se abrem primeiramente no amor, de modo que assim elas então nascem espiritualmente.

Nesta mesma categoria de uma tal interioridade [*Innigkeit*] que não consegue desenvolver-se até a completa explicação de si também pertencem na maior parte das vezes os cantos populares, principalmente os germânicos, os quais, na densidade plena de Conteúdo do ânimo, por mais que este se mostre tomado por algum interesse, apenas são capazes de levar a exteriorizações esfarrapadas, e nisso justamente revelam a profundidade da alma. Este é um modo de representação [*Darstellung*], que em sua mudez, por assim dizer, retorna novamente ao simbólico, na medida em que o que ele fornece não é a exposição [*Darlegung*] clara, aberta, do interior inteiro, mas apenas um *signo* e uma alusão. Não alcançamos aqui, contudo, um símbolo cujo significado, como anteriormente, permanece uma universalidade abstrata, mas uma exteriorização cujo interior é justamente este ânimo subjetivo, vivo, efetivo mesmo. Nos dias posteriores de uma consciência que reflete completamente, a qual está longe daquela [207] ingenuidade em si mesma reprimida, tais representações [*Darstellungen*] são de suprema dificuldade e dão provas de um espírito originariamente poético. Já vimos anteriormente que Goethe principalmente em seus cantos também é mestre em descrever de modo tão simbólico, isto é, em traços simples, aparentemente exteriores e indiferentes, toda a fidelidade e infinitude do ânimo. Desta espécie é, por exemplo, o “Rei de Thule”³⁵, que pertence às coisas mais belas que Goethe compôs; o rei não revela por nada o seu amor, a não ser por seu cálice, o qual este velho conservava de sua amada. Ao morrer, o velho bebedor se encontra no grande salão real, em torno dele estão os cavaleiros; seu reino, seus tesouros ele oferece a seus herdeiros, mas o cálice ele joga no rio, ninguém deve possuí-lo.

34. Tecla é uma personagem feminina da trilogia *Wallenstein*, mais precisamente a filha de Wallenstein, personagem central desta peça de Schiller. Tecla se enamora de Max Piccolomini, filho de Otávio Piccolomini, este último representando a “oposição” aos desígnios de Wallenstein, de modo que a relação entre os dois jovens espelha, sob certo aspecto, a tensão de todo o drama (N. da T.).
35. Breve balada, cantada por Margarete no *Fausto*, primeira parte. Este canto foi escrito pela primeira vez em 1774, publicado em 1800, com a primeira versão e uma modificada (N. da T.).

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr³⁶.

Mas um tal ânimo profundo, silencioso, que mantém a energia do espírito fechada tal como a faísca no seixo, que não se configurou, não desenvolveu sua existência e sua reflexão sobre ela, também não se libertou, pois, por meio desta formação. Ele permanece exposto à mais cruel contradição, quando a dissonância do infortúnio ressoa em sua vida, por não ter nenhuma habilidade, nenhuma ponte para mediar seu coração e a efetividade, e igualmente repelir de si as relações exteriores, ser contido contra elas e conter-se a si. Se ele entra em colisões, ele não sabe, por isso, o que fazer, parte depressa para a atividade, sem reflexão, ou se deixa enredar passivamente. Assim, por exemplo, Hamlet é um ânimo belo, nobre; não é por fraqueza interior, mas sem um sentimento de vida vigoroso que ele se perde triste na apatia da melancolia; ele tem uma sensibilidade fina; nenhum signo exterior, nenhum fundamento para a suspeita existem, mas ele acha que algo não está bem, as coisas não estão todas como deveriam estar, ele pressente o monstruoso ato |208| que ocorreu. O espectro [*Geist*] de seu pai indica os pormenores para ele. Rapidamente ele está disposto interiormente para a vingança, ele se lembra constantemente do dever que seu próprio coração lhe prescreve; mas ele não se deixa levar, como Macbeth, não mata, não fica raivoso, não golpeia imediatamente como Laertes, e sim persiste na inatividade de uma alma bela, interior, que não se pode fazer efetiva, inserir-se nas relações presentes. Ele aguarda, procura por uma certeza objetiva na legalidade bela de seu ânimo, mas não chega a nenhuma decisão firme, mesmo depois de alcançá-la, e sim se deixa conduzir por circunstâncias exteriores. Nesta não efetividade ele também se engana quanto ao que está diante dele, em vez de matar o rei, mata o velho Polônio; age de modo apressado onde deveria ter verificado com reflexão, ao passo que permanece mergulhado em si mesmo onde necessitava da força de ação adequada, até o momento em que o destino do todo como de sua própria interioridade constantemente retraída em si mesma se desenvolveu sem sua ação neste amplo decurso de circunstâncias e acasos.

Particularmente no mundo moderno esta posição surge em seres humanos dos estamentos mais baixos, os quais são sem formação para fins univer-

36. "Ele viu [o cálice] cair, se encher,/Se afundar no fundo do mar./Seus olhos pareciam se afundar,/Nunca mais bebeu uma só gota". A passagem constitui a última estrofe do poema em sua segunda versão (N. da T.).

sais, sem a multiplicidade de interesses objetivos, e por isso, quando *uma* finalidade se perde, não podem encontrar em nenhuma outra uma sustentação de seu interior e um ponto de apoio de sua atividade. Esta ausência de formação permite que ânimos fechados, quanto menos desenvolvida ela é, se segurem tanto mais rigidamente e obstinadamente, segundo toda a sua individualidade, apenas naquilo que os reivindicou para si, por mais unilateral que isto também possa ser. Uma tal monotonia de seres humanos concentrados em si mesmos, silenciosos, reside especialmente em caracteres alemães, os quais, por conseguinte, em seu fechamento, aparecem facilmente teimosos, intratáveis, rudes, inacessíveis e completamente inseguros e contraditórios em suas ações e exteriorizações. Como um mestre na caracterização e exposição de tais ânimos mudos das classes inferiores do povo quero aqui [209] apenas mencionar Hippel, o autor das *Biografias em linha ascendente*³⁷, uma das poucas obras humorísticas alemãs originais. Ele se mantém completamente afastado do sentimentalismo e da insipidez das situações de Jean Paul³⁸ e, em contrapartida, tem uma individualidade admirável, frescor e vitalidade. Ele sabe descrever de modo muito comovente particularmente caracteres densos, que não sabem aliviar-se, e quando chegam a tanto, o fazem violentamente de modo terrível. Eles solucionam a contradição infinita entre seu interior e as circunstâncias desafortunadas, nas quais se veem envolvidos, mesmo de modo horripilante, e com isso realizam aquilo que de outro modo faz um destino exterior, como, por exemplo, no *Romeu e Julieta*, onde acasos exteriores frustram a prudência e a artificialidade interferentes do monge, e levam à morte dos amantes.

c. O interesse substancial na apresentação dos caracteres formais

Assim, portanto, estes caracteres formais mostram em geral, por um lado, apenas a força de vontade infinita da subjetividade particular, a qual se faz valer tal como é e progride em sua vontade, ou, por outro lado, expõem um ânimo *em si* mesmo total, ilimitado, o qual, tocado em algum lado determinado de seu interior, concentra a amplitude e a profundidade de sua individualidade inteira neste único ponto; todavia, ao entrar, sem desenvolvimento, em colisão no exterior, não é capaz de se encontrar e de

37. Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), *Lebensläufe in aufsteigender Linie*, 4 vol., Berlin, 1778-81. Hegel já apreciava esta obra desde a época de Tübingen, sendo que numa carta a Schelling de 16/04/1795 invoca uma passagem dela (N. da T.).

38. Sobre este autor conferir *Cursos de Estética I*, p.295 (N. da T.).

se ajudar prudentemente. Um *terceiro* ponto, que ainda temos de mencionar agora, consiste no fato de que, se aqueles caracteres completamente unilaterais e, segundo seus fins, limitados, mas segundo sua consciência, desenvolvidos, devem nos interessar, não apenas *formalmente*, mas também *substancialmente*, nós [210] ao mesmo tempo devemos alcançar neles a intuição como se este caráter limitado de sua subjetividade mesma fosse apenas um destino, isto é, um enredamento de sua determinidade particular com um interior mais profundo. Shakespeare nos permite de fato reconhecer neles esta profundidade e esta riqueza do espírito. Ele os mostra como seres humanos de uma força de representação livre e de um espírito genial, na medida em que sua reflexão está acima e os eleva acima daquilo que eles são segundo seu estado e sua finalidade determinada, de modo que, por assim dizer, eles apenas são impelidos para aquilo que executam por meio do infortúnio das circunstâncias, por meio da colisão de sua situação. Mas isto não deve ser tomado no sentido de que, por exemplo, o que Macbeth ousa, apenas devesse ser atribuído à culpa das bruxas más; as bruxas são antes apenas o reflexo poético de seu próprio querer rígido. O que as figuras de Shakespeare executam, sua finalidade particular, têm em sua própria individualidade sua origem e a raiz de sua força. Mas em uma e mesma individualidade elas conservam ao mesmo tempo a altivez, a qual apaga, expande e eleva nelas mesmas aquilo que elas são efetivamente, isto é, segundo seus fins, interesses, ações. Igualmente as figuras ordinárias de Shakespeare, Stefano, Trinculo, Pistol e o herói absoluto dentre todos eles, Falstaff, permanecem mergulhados em sua vilania, mas eles ao mesmo tempo se dão a conhecer como inteligências cujos gênios abrangem tudo em si mesmos, possuem toda uma existência livre e poderiam em geral ser aquilo que são os grandes homens. Em contrapartida, nas tragédias francesas os maiores e os melhores, vistos à luz, se mostram o mais das vezes puramente apenas como bestas más que se pavoneiam, nas quais há apenas espírito para que possam justificar-se de modo sofisticado. Em Shakespeare não encontramos nenhuma justificação, nenhuma condenação, mas apenas consideração sobre o destino universal, em cujo ponto de vista da necessidade os indivíduos se colocam sem queixa e arrependimento, e vêem afundar tudo e a eles mesmos a partir dele, como que fora deles mesmos.

[211] Em todas estas relações, o âmbito de tais caracteres individuais é um campo infinitamente rico, mas que facilmente leva ao perigo da queda na insignificância e na trivialidade, de modo que apenas existiram poucos mestres que possuíam poesia e inteligência o suficiente para apreender o verdadeiro.

2. A AVENTURA

Depois de termos considerado o lado do interior, o qual pode vir à exposição neste estágio, devemos *em segundo lugar* também dirigir nosso olhar para o exterior, para a particularidade das circunstâncias e das situações que estimulam o caráter, para as colisões nas quais ele estará enredado, assim como para a forma inteira que o interior assume no seio da efetividade concreta.

Conforme já vimos mais de uma vez, uma determinação fundamental da arte romântica reside no fato de que a espiritualidade, o ânimo enquanto refletido em si mesmo, constitui um todo e, por isso, não se refere ao exterior como à sua realidade penetrada por ele mesmo, mas a algo meramente exterior separado dele, que se impulsiona para si mesmo abandonado pelo espírito, se enreda e se lança ao redor enquanto uma contingência confusa que flui sem fim, que se modifica. Para o ânimo em si mesmo firmemente fechado é igualmente indiferente para quais circunstâncias ele se dirige, na medida em que são contingentes as que se lhe oferecem. 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.

a. A contingência dos fins e das colisões

Com isso se apresenta aquilo que, numa outra relação, pode ser denominado como a desdivinização [*Entgötterung*] da natureza. O espírito se retraiu em si mesmo da exterioridade dos fenômenos, os quais, na medida em que o interior da subjetividade não se vê mais a si mesmo neles, também se constituem indiferentes, por seu lado, [212] para si mesmos, fora do sujeito. Segundo a sua verdade, o espírito certamente está mediado e reconciliado em si mesmo com o absoluto; mas na medida em que estamos aqui no terreno da individualidade autônoma, a qual parte de si tal como se encontra imediatamente e assim se retém, a mesma desdivinização concerne também ao caráter agente, o qual, por isso, com seus fins eles mesmos casuais, sai para um mundo casual, com o qual ele não se coloca em unidade com vistas a um todo em si mesmo congruente. Esta relatividade dos fins em um ambiente relativo, cuja determinidade e enredamento não residem no sujeito, mas se determinam externamente e de modo casual e levam a colisões igualmente casuais, enquanto ramificações entrelaçadas mutuamente de modo estranho, constitui a aventura, a qual fornece para a Forma dos acontecimentos e das ações o *tipo fundamental* do romântico.

À ação e ao acontecimento no sentido mais rigoroso do ideal e da arte clássica pertencem uma finalidade em si mesma verdadeira, em si e para si necessária, em cujo Conteúdo também reside o elemento determinante para a forma exterior, para o modo da execução na efetividade. Este não é o caso nos atos e acontecimentos da arte romântica. Pois mesmo se aqui também são expostos fins em si mesmos universais e substanciais em sua realização, estes fins têm todavia a determinidade da ação, o elemento ordenador e articulante de seu decurso interior não neles mesmos, mas devem liberar este lado da efetivação e, por isso, deixá-lo à cargo da contingência.

α) O mundo romântico teve de realizar apenas *uma obra absoluta*, a expansão do cristianismo, o acionamento do espírito da comunidade. No centro de um mundo hostil, em parte da Antigüidade incrédula, em parte da barbárie e da rudeza da consciência, esta obra, quando saia da doutrina para os atos, era, pois, principalmente uma obra passiva da tolerância da dor e do martírio, do [213] sacrifício da própria existência temporal para a salvação eterna da alma. O ato ulterior, que se refere ao conteúdo semelhante, é na Idade Média a obra da cavalaria cristã, a expulsão em geral dos mouros, dos árabes, dos maometanos das terras cristãs e, então, sobretudo nas cruzadas, a conquista do Santo Sepulcro. Esta não era contudo uma finalidade que se referia aos homens enquanto humanidade, mas uma finalidade que apenas a coletividade dos indivíduos singulares tinha de realizar, de modo que estes também afluíam a bel-prazer segundo sua singularidade. Segundo este lado, podemos designar as cruzadas como a aventura coletiva da Idade Média cristã, uma aventura que era em si mesma quebrada e fantástica: de espécie espiritual, todavia sem uma finalidade verdadeira, e mentirosa em relação às ações e aos caracteres. Pois em relação ao momento religioso as cruzadas tiveram um objetivo exterior sumamente vazio. A cristandade deve ter sua salvação apenas no espírito, no Cristo, o qual, ressuscitado, foi elevado ao lado direito de Deus e encontra sua efetividade viva, sua morada no espírito, não em seu túmulo e nos lugares sensíveis, imediatamente presentes, de sua morada outrora temporal. O impulso e a nostalgia religiosa da Idade Média se dirigiu apenas ao lugar, o local exterior da Paixão e do Santo Sepulcro. À finalidade religiosa estava igualmente ligada contraditoriamente, de modo imediato, a finalidade puramente mundana da conquista, da ganância, que em sua exterioridade trazia em si um caráter completamente diferente do religioso. Assim se queria conquistar algo de espiritual, interior, e se visava a localidade meramente exterior, da qual o espírito havia desaparecido; aspirava-se

pela ganância temporal e ligava-se este aspecto mundano ao religioso enquanto tal. Esta discrepância [*Zwiespältigkeit*] constitui aqui a fratura, o fantástico, no qual a exterioridade inverte o interior e este inversamente inverte o exterior, ao invés de levar ambos a uma harmonia. Desse modo, pois, na execução também se mostram coisas opostas [214] unidas sem reconciliação. A piedade transforma-se em rudeza e em crueldade bárbara, e a mesma rudeza que deixa irromper todo o egoísmo e a paixão do ser humano lança-se inversamente de novo na eterna comoção profunda e na contrição do espírito, dos quais propriamente se tratava. Junto a estes elementos opostos falta também, pois, aos atos e aos acontecimentos de uma e mesma finalidade, toda a unidade e a conseqüência da direção; a coletividade se dispersa, se despedaça em aventuras, vitórias, derrotas, contingências variegadas, e o desenlace não corresponde aos meios e às grandes preparações. Aliás, a finalidade mesma se suprime [*hebt auf*] por meio de sua execução. Pois as cruzadas queriam tornar mais uma vez verdadeiro o dito: “Tu não o deixas repousar no túmulo, não sofres por teu santo se decompor”. Mas justamente esta nostalgia para procurar Cristo, aquele que vive, em tais lugares e espaços, inclusive no túmulo, no lugar da morte, para encontrar a satisfação do espírito, é mesmo apenas uma decomposição do espírito, por mais caso que o senhor von Chateaubriand também faça disso, decomposição da qual a cristandade deveria ressuscitar para retornar à vida fresca, completa, da efetividade concreta³⁹.

Uma finalidade semelhante, mística por um lado, fantástica por outro lado, e aventureira na execução, é a procura do santo Graal.

β) Uma obra mais elevada é aquela que todo ser humano tem de realizar nele mesmo, a sua vida, donde ele determina seu destino eterno. Este objeto, por exemplo, Dante concebeu em sua *Divina Comédia*, segundo a intuição católica, na medida em que nos conduz pelo inferno, pelo purgatório e pelo céu. Também aqui, não obstante o ordenamento rigoroso do todo, não faltam nem representações fantásticas nem aventuras, na medida em que esta obra da bem-aventurança e da condenação vem à exposição não apenas em si e para si em sua universalidade, mas enquanto em um número quase incalculável de indivíduos singulares, realizada em sua particularidade; [215] e além disso, o poeta se arroga o direito da Igreja, toma nas mãos a chave do reino do céu, be-

39. Alusão ao *Gênio do cristianismo*, surgido em março de 1802 – e difundido por ocasião das leis concordatárias com a cumplicidade da polícia de Bonaparte – que é uma longa apologia da arte cristã e uma condenação sem apelo da arte clássica, grega principalmente (N. da T.).

atifica e condena, e assim se faz de juiz do mundo, o qual situa no inferno, no purgatório e no paraíso os indivíduos mais conhecidos do mundo antigo e cristão, os poetas, os cidadãos, os guerreiros, os cardeais, os papas.

γ) As outras matérias, as quais conduzem às ações e aos acontecimentos, são então no terreno *mundano* as aventuras infinitamente variadas da representação, da contingência exterior e interior do amor, da honra e da fidelidade; bater-se aqui por causa de sua própria fama, ir ali ao socorro de uma inocência perseguida, realizar os atos mais admiráveis para a honra de sua dama ou restituir o direito oprimido por meio da força de seu próprio punho e pela habilidade de seu braço – e mesmo que a inocência libertada também seja um bando de ladrões. Na maior parte destas matérias não se apresenta nenhum estado [*Lage*], nenhuma situação, nenhum conflito, por meio de que a ação fosse *necessária*, mas o ânimo quer sair para fora e *procura* por si intencionalmente a aventura. Assim, as ações do *amor*, por exemplo, em grande parte, segundo seu conteúdo mais específico, não têm nenhuma outra determinação em si mesma a não ser aquela de fornecer provas da firmeza, da fidelidade, da duração do amor, – de mostrar que a efetividade que se encontra em torno, com todo o complexo de suas relações, vale apenas como material para manifestar o amor. Desse modo, o ato determinado desta manifestação, uma vez que se trata essencialmente apenas da prova, não é determinado por meio de si mesmo, mas abandonado ao que vem à mente, ao capricho da dama, ao arbítrio das contingências exteriores. Inteiramente do mesmo modo ocorre com os fins da *honra* e da *coragem*. Eles pertencem em grande parte ao sujeito ainda distante de todo outro conteúdo substancial, sujeito que pode introduzir-se em todo conteúdo que se mostra casualmente à sua frente e sentir-se nele ofendido ou procurar nele a ocasião de apresentar sua coragem [*Mut*], sua destreza. Assim como aqui não há nenhuma medida [216] para o que devesse ou não ser feito conteúdo, assim também falta a medida para o que pudesse ser efetivamente uma ofensa [*Verletzung*] da honra, o que pudesse ser o verdadeiro objeto da coragem. As coisas não são diferentes com a aplicação do *direito*, o qual é igualmente uma finalidade da cavalaria. Direito e lei, a saber, ainda não se mostram aqui como um estado e uma finalidade em si e para si firmes, que se realizam constantemente segundo a lei e seu conteúdo necessário, mas como uma idéia ela mesma sempre apenas subjetiva, de modo que tanto a intervenção como também o julgamento do que é justiça [*Recht*] ou injustiça neste ou naquele caso permanecem deixados a cargo da avaliação completamente casual da subjetividade.

b. O tratamento cômico da contingência

O que temos com isso em geral diante de nós, principalmente no âmbito do mundano, na cavalaria e naquele formalismo dos caracteres, é em maior ou menor grau a contingência tanto das circunstâncias, no seio das quais se age, como também do ânimo volitivo. Pois aquelas figuras individuais unilaterais podem tomar como seu conteúdo o que é completamente casual, que apenas é sustentado por meio da energia de seu caráter e é executado ou fracassa sob colisões condicionadas a partir de fora. O mesmo ocorre com a cavalaria, a qual contém em si mesma, na honra, no amor e na fidelidade, uma legitimação mais elevada, semelhante ao que é verdadeiramente ético. Por um lado, por meio da singularidade das circunstâncias às quais reage, ela se torna diretamente uma contingência, na qual, ao invés de ser realizada uma obra universal, apenas têm de ser realizados fins particulares, e onde faltam conexões em si e para si existentes; por outro lado, justamente com isso tem lugar, também em vista do espírito subjetivo dos indivíduos, o arbítrio ou a ilusão no que se refere às pretensões, aos planos e aos empreendimentos. Executado de modo conseqüente, todo esta aventura se mostra, por isso, em suas ações e acontecimentos, assim como no sucesso destes, como um mundo de eventos e destinos que se dissolve a si mesmo [217] e, desse modo, como um mundo cômico.

Esta dissolução da cavalaria em si mesma veio principalmente à consciência de si e à exposição a mais adequada em Ariosto e em Cervantes e, naqueles caracteres individuais em sua particularidade, em Shakespeare.

α) Em Ariosto deleitam particularmente os enredamentos infinitos dos destinos e dos fins, o entrelaçamento fabuloso de relações fantásticas e situações loucas, com as quais o poeta brinca aventurosamente até a leviandade. Trata-se de puro disparate explícito e loucura, que devem ser levados a sério pelos heróis. Particularmente o amor desceu com freqüência do amor divino de Dante, da ternura fantástica de Petrarca, para as histórias sensivelmente obscenas e para as colisões ridículas, ao passo que o heroísmo e a coragem aparecem elevados até um topo no qual não suscitam mais nenhuma admiração crível, mas apenas um riso sobre o caráter fabuloso dos atos. Mas na indiferença quanto ao modo de como as situações surgem, de como levam às admiráveis ramificações e aos conflitos, de como são iniciadas, interrompidas, novamente entretecidas, cruzadas e, por fim, solucionadas de modo surpreendente, bem como no tratamento cômico da cavalaria Ariosto sabe todavia assegurar e ressaltar completamente o nobre e grandioso que reside na cavalaria, no ânimo [*Mut*], no amor, na honra e na coragem, assim como sabe ainda descrever

acertadamente outras paixões, a sutileza, a astúcia, a presença de espírito e tantas outras coisas.

β) Se Ariosto volta-se mais para o *fabuloso* da aventura, assim Cervantes, em contrapartida, elabora o *romanesco*. Em seu *Dom Quixote*, a cavalaria incorre na loucura numa nobre natureza, na medida em que encontramos a aventura da cavalaria introduzida no centro do estado firme, determinado, [218] de uma efetividade descrita de modo exato segundo suas relações exteriores. Isso fornece a contradição cômica entre um mundo racional [*verständigen*], ordenado por meio de si mesmo, e um ânimo isolado, que primeiramente quer criar esta ordem e firmeza por meio de si e da cavalaria, pela qual apenas ele poderia ser derrubado. Mas a despeito desta aberração cômica, no *Dom Quixote* se manteve totalmente o que antes louvamos em Shakespeare. Também Cervantes transformou seu herói numa natureza originariamente nobre, dotada de dons do espírito diversos, que sempre nos interessam ao mesmo tempo de modo verdadeiro. Dom Quixote é um ânimo completamente seguro na loucura de si mesmo e de sua causa, ou muito mais é esta apenas a loucura, o fato de ele ser e permanecer tão certo de si e de sua causa. Sem este repouso destituído de reflexão, no que se refere ao conteúdo e ao sucesso de suas ações, ele não seria autenticamente romântico, e esta certeza de si mesmo, em vista do substancial de seu modo de pensar, é inteiramente adornada de modo grandioso e genial com os mais belos traços de caráter. Igualmente toda a obra é, por um lado, uma troça da cavalaria romântica, do começo ao fim uma verdadeira ironia, ao passo que em Ariosto a dimensão da aventura permanece como que uma brincadeira leviana; mas, por outro lado, os acontecimentos de Dom Quixote serão apenas o fio, com o qual se entrelaçam de modo ameno uma série de novelas autenticamente românticas, para mostrar conservado em seu verdadeiro valor o que a parte restante do romance dissolve de modo cômico.

γ) Semelhante ao modo de como vemos aqui a cavalaria, mesmo em seus mais importantes interesses, transformar-se no cômico, também Shakespeare coloca ao lado de seus firmes caracteres individuais, das situações e dos conflitos trágicos, figuras e cenas cômicas, ou eleva, por meio de um humor profundo, aqueles caracteres acima de si mesmos e de seus fins rudes, limitados e falsos. Falstaff, por exemplo, o bobo da corte no *Rei Lear*, a cena dos músicos no *Romeu e Julieta*, são da primeira espécie, Ricardo III da segunda.

A esta dissolução do romântico, segundo sua forma que se mostrou até agora, une-se finalmente, *em terceiro lugar*, o *romanesco* no sentido moderno da palavra, o qual é antecedido, segundo a época, pelos romances da cavalaria e pelos romances pastorais. – Este romanesco é a cavalaria novamente tornada séria, tornada um Conteúdo efetivo. A contingência da existência exterior transformou-se em uma ordem firme, segura, da sociedade civil e do Estado, de modo que agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo estatal, surgem no lugar dos fins quiméricos que o cavaleiro fez para si mesmo. Desse modo, nos romances recentes também se modifica o cavaleirismo dos heróis agentes. Eles se encontram, enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo, em oposição à esta ordem subsistente e à prosa da efetividade, as quais lhes colocam, de todos os lados, dificuldades no caminho. 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. Particularmente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se, pois, de fazer um furo nesta ordem das coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, |220| encontrá-la e, então, ganhá-la, conquistá-la e arrancá-la dos parentes perversos ou de outras relações nefastas. Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência⁴⁰, que ele se

40. “*Sich...die Hörner abläuft*” literalmente: “desgasta os chifres”. A tradução italiana de Nicola Vaccaro e Nicolao Merker optou por: “toma juízo”; a tradução espanhola de Raúl Gabaz: “chegue à razão”. As possibilidades de tradução desta passagem possuem um interesse específico pelo fato de Hegel estar pensando em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe. Note-se que esta é uma das raras vezes em que Hegel se refere a esta obra importante de sua época (N. da T.).

forma [*hineinbilder*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado. Por mais que alguém também tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica, e assim se apresenta toda a lamúria dos restantes. – Aqui vemos o mesmo caráter da aventura, apenas que este encontra seu significado correto e o fantástico deve experimentar nisso a correção necessária.

3. A DISSOLUÇÃO DA FORMA DE ARTE ROMÂNTICA

A última coisa que precisamos agora estabelecer de modo mais preciso é o ponto no qual o romântico, uma vez que já é o princípio *em si* da dissolução do ideal clássico, faz surgir efetiva e claramente esta dissolução como *dissolução*.

Aqui entra sobretudo imediatamente em consideração a contingência acabada e a exterioridade da matéria, a qual a atividade artística apreende e configura. Na plástica do clássico, o interior subjetivo está de tal modo relacionado com o exterior que este exterior é a própria forma do interior [221] mesmo e não se encontra abandonado autonomamente por ele. No romântico, em contrapartida, onde a interioridade se retrai em si mesma, o conteúdo inteiro do mundo *exterior* alcança a liberdade de se mover por si e de conservar-se segundo sua peculiaridade e particularidade. Inversamente, quando a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva do ânimo torna-se o momento essencial para a exposição, ele é de idêntica contingência, em cujo conteúdo determinado da efetividade exterior e do mundo espiritual o ânimo se acostuma. O interior romântico pode, por isso, mostrar-se em *todas as circunstâncias*, revolver-se em milhares e milhares de situações, estados, relações, errâncias e confusões, conflitos e satisfações, pois apenas sua configuração subjetiva nele mesmo, a exteriorização e o modo de acolhimento do ânimo, são procurados e devem valer, mas não um Conteúdo objetivo em si e para si válido. Por conseguinte, 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. Assim, por exemplo, em Shakespeare – porque nele as ações em geral acabam em sua conexão a mais finita, se singularizam e se dispersam em um círculo de contingências, e todos os estados têm sua validade – vemos ao lado das regiões mais altas e dos interesses mais importantes igualmente os mais insignificantes e os mais secundários: como no *Hamlet* as sentinelas ao lado da corte imperial; no *Romeu e Julieta* a criadagem; em outras peças, além disso, os bobos, os malcriados e toda a sorte de vulgaridades da vida diária, tavernas, carroceiros, urinóis e pulgas; igualmente como no círculo religioso da arte romântica, quando do nascimento do Cristo e da adoração dos reis, onde não devem faltar o boi, o burro, o presépio e a palha. [222] E assim se passa com tudo, donde também na arte se concretiza a palavra: os humildes devem ser elevados.

No seio desta contingência dos objetos – os quais em parte certamente vêm à exposição enquanto mero ambiente para um conteúdo em si mesmo mais importante, mas em parte também de modo autônomo – apresenta-se a *decomposição* da arte romântica, à qual já aludimos anteriormente. Por um lado, a saber, coloca-se a efetividade real em sua *objetividade prosaica*, considerada do ponto de vista do ideal: o conteúdo da vida comum cotidiana, que não é apreendida em sua substância, na qual contém algo de ético e de divino, mas na sua mutabilidade e transitoriedade finita. Por outro lado, é a *subjetividade* que, com seu sentimento e visão, com o direito e o poder de seu chiste, sabe elevar-se como mestre da efetividade inteira, não deixa nada em sua conexão usual e em sua validade que possui para a consciência comum, e apenas se satisfaz na medida em que tudo o que é atraído para dentro deste âmbito se mostra em si mesmo por meio da forma e da posição que a opinião subjetiva, o capricho, a genialidade, lhe dão, como dissolúvel e dissolvido para a intuição e o sentimento.

Por isso, nesta relação temos de falar *primeiramente* do princípio daquelas obras de arte variadas, cujo modo de exposição do presente ordinário e da realidade exterior se aproxima daquilo que estamos acostumados a chamar de imitação da natureza;

Em segundo lugar, temos de falar do humor subjetivo, que na arte moderna desempenha um grande papel e principalmente fornece em muitos poetas o tipo fundamental de suas obras.

Em terceiro lugar, resta para nós, por fim, apenas indicar o ponto de vista a partir do qual a arte ainda hoje é capaz de efetivar-se.

[223] *a. A imitação artística subjetiva do existente*

O círculo dos objetos que esta esfera pode abranger se amplia até o ilimitado, já que a arte não toma como conteúdo o que é em si mesmo necessário, cujo âmbito é fechado em si mesmo, mas a efetividade contingente em sua modificação sem limite de formas e relações, a natureza e seu jogo variegado de configurações singularizadas, o agir e o atuar humanos do dia-a-dia em sua necessidade natural e satisfação agradável, em seus hábitos contingentes, situações, atividades da vida familiar e dos negócios burgueses, em geral, porém, a incalculável mutação na objetividade exterior. Desse modo, a arte não se torna apenas da espécie do retrato, como é o caso do romântico em maior ou menor grau por toda parte, e sim ela se dissolve completamente na representação [*Darstellung*] de retratos, seja na plástica, na pintura ou nas descrições da poesia, e regressa para a imitação da natureza, para a aproximação intencional, a saber, da contingência da existência imediata, considerada por si não bela e prosaica. – Coloca-se, portanto, a questão de saber se tais produções podem em geral ainda ser denominadas de obras de arte. Se neste caso tivermos em vista o conceito das autênticas obras de arte no sentido do ideal, onde se trata, por um lado, de um conteúdo em si mesmo nem contingente nem passageiro, por outro lado, do modo de configuração pura e simplesmente correspondente a tal Conteúdo, os produtos do nosso estágio atual permanecem sem dúvida minimizados diante de tais obras. Em contrapartida, a arte ainda possui um outro momento que particularmente aqui torna-se de importância essencial: a apreensão e execução subjetivas da obra de arte, o aspecto do talento individual, que nos fins mais exteriores da contingência, nos quais desemboca o talento, ainda sabe permanecer fiel à vida em si mesma substancial da natureza assim como às configurações do espírito [224] e sabe tornar significativo, por meio desta verdade assim como por meio da habilidade admirável da exposição, o que é por si mesmo sem significado. A isso se acrescenta ainda a vitalidade subjetiva, com a qual o artista, com seu espírito e ânimo, se acostuma à existência de tais objetos, segundo toda a sua forma e fenômeno interiores e exteriores, e nesta animação os apresenta para a intuição. Segundo este aspecto, não podemos privar os produtos deste círculo do nome de 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.

α) Na poesia é a vida comum e doméstica que tem como sua substância a retidão, a prudência mundana e a moral diária, que é exposta em enredamentos burgueses usuais, em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores. Entre os franceses foi principalmente Diderot quem deu um impulso neste sentido para a naturalidade e a imitação do existente. Entre nós alemães, em contrapartida, foram Goethe e Schiller que, num sentido superior, em sua juventude seguiram um caminho semelhante, mas em meio a esta naturalidade e particularidade vivas procuraram por um Conteúdo mais profundo e por conflitos essenciais, ricos em interesse, ao passo que particularmente Kotzebue e Iffland⁴¹ – o primeiro com uma pressa superficial na concepção e na produção, o segundo com uma exatidão mais séria e uma moralidade de filisteu – retrataram, com pouco sentido para a autêntica poesia, a vida diária de sua época nas estreitas relações prosaicas. [225] Mas de modo geral, mesmo que tardiamente, a nossa arte acolheu de preferência este tom e alcançou nele uma virtuosidade. Pois por longo tempo a arte era para nós em maior ou menor grau algo estranho, recebido, não produzido a partir de nós mesmos. Nesta orientação para a efetividade diante de nós reside a necessidade de que a matéria para a arte seja imanente, familiar e que constitua a vida nacional do poeta e do público. O impulso que conduziu a tais exposições partiu deste ponto da apropriação da arte que, segundo o conteúdo e a exposição, deveria ser algo pura e simplesmente nosso e que, junto a nós, deveria ser familiar para nós, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade. Outros povos desprezaram mais tais círculos ou apenas agora chegam pela primeira vez ao interesse vivo por tais matérias da existência corrente e cotidiana.

β) Entretanto, se quisermos colocar diante da intuição a maravilha que pode ser alcançada neste contexto, devemos olhar para a pintura de gênero dos holandeses tardios. Já mencionei na primeira parte, quando da consideração do ideal enquanto tal (Vol. I, p. 222 ss.)⁴², o que nesta pintura, segundo o es-

41. August Wilhelm Iffland (1759-1814), comediante (primeiro intérprete de Karl Moor de *Os bandidos* de Schiller), diretor de teatro, encenador e autor dramático (N. da T.).

42. Cf. *Cursos de Estética I*, p. 180 (N. da T.).

pírito universal, é a base substancial a partir da qual ela foi produzida. A satisfação no presente [*Gegenwart*] da vida, mesmo no que é mais comum e menor, decorre do fato de que eles necessitam elaborar por meio de penosas lutas e esforço árduo o que para os outros povos a natureza oferece mais imediatamente e, em lugar limitado, eles se educaram no cuidado e na apreciação do que é mais insignificante. Por outro lado, eles são um povo de pescadores, marinheiros, burgueses, camponeses e, desse modo, já estão naturalmente referidos ao valor do que é necessário e útil nas coisas grandes e pequenas, que eles sabem proporcionar a si mediante a mais assídua atividade. Os holandeses, segundo sua religião, foram protestantes, o que constitui um aspecto importante, pois é ao protestantismo unicamente que pertence o instalar-se também completamente na [226] prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independente das relações religiosas, e de formar-se em liberdade ilimitada. Nenhum outro povo, sob outras relações, teria tido a idéia de transformar os objetos, que a pintura holandesa nos coloca diante do olhar, em conteúdo principal das obras de arte. Mas em todos estes interesses, os holandeses não viveram na miséria e na penúria da existência e na opressão do espírito, e sim reformaram eles mesmos sua igreja, venceram o despotismo religioso bem como o poder mundano e a *grandezza*⁴³ dos espanhóis e chegaram à prosperidade, comodidade, honestidade, coragem [*Mut*], alegria e mesmo ao orgulho da existência diária e feliz por meio de sua atividade, de seu esforço, de sua coragem e da parcimônia, nos sentimentos [*Gefühle*] de uma liberdade conquistada por eles mesmos. Esta é a justificativa para a escolha de seus objetos artísticos.

Tais objetos não podem satisfazer um sentido mais profundo, que se dirige para um Conteúdo em si mesmo verdadeiro; mas mesmo que o ânimo e o pensamento também não sejam satisfeitos, a intuição próxima se reconcilia do mesmo modo com tais objetos. Pois é pela arte de pintar e do pintor que devemos ser alegrados e arrebatados. Com efeito, se quisermos saber o que é pintar, devemos observar estes pequenos quadros, para dizer deste ou daquele mestre: *este* sabe pintar. Por isso, também não se trata de modo algum para o artista, em sua produção, de nos fornecer mediante a obra de arte uma representação do objeto que ele nos mostra. Já possuímos de antemão a intuição a mais completa das uvas, das flores, dos veados, das árvores, das praias, do mar, do sol, do céu, da limpeza e dos adornos dos instrumentos da vida diária, dos cavalos, dos guerreiros, dos camponeses, do fumar, do extrair dentes, das cenas domésticas da mais variada espécie; de semelhantes coisas a nature-

43. Em espanhol no original: "grandeza"(N. da T.).

za está cheia. O que nos deve encantar não são o conteúdo e sua realidade, mas o [227] aparecer totalmente desinteressado no que diz respeito ao objeto. Do 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. A arte consiste particularmente em espreitar e colher [ablauschen], mediante um sentido apurado, do mundo dado, em sua vitalidade particular e, mesmo assim, concordante com as leis universais do aparecer, os traços momentâneos, completamente mutáveis de sua existência, e em apreender fiel e verdadeiramente o que é fugaz. Uma árvore, uma paisagem já são algo por si mesmo firme e permanente. Mas apreender o brilho dos metais, o cintilar de uma uva iluminada, uma visão desvanecente da lua, do sol, um sorriso, a expressão de afetos do ânimo que rapidamente passam, os movimentos cômicos, as posições, as expressões faciais – apreender essas coisas as mais passageiras, transitórias, e torná-las duradouras para a intuição em sua mais plena vitalidade, esta é a dura tarefa deste estágio da arte. Se a arte clássica, em seu ideal, essencialmente apenas configura o que é substancial, aqui a natureza mutável é aprisionada e levada à intuição em suas expressões fugidias: uma corrente de água, uma cascata, vagas marítimas espumantes, uma natureza morta com o cintilar casual dos copos, dos talheres etc., a forma exterior da efetividade espiritual nas situações as mais particulares, uma mulher que, sob a luz, enfia uma linha na agulha, uma parada de ladrões em seu movimento casual, o dado momentâneo de um gesto, que rapidamente de novo se desfaz, e o riso e arreganhar de dentes de um camponês, nos quais Ostade, Teniers e Steen são mestres. Trata-se de um triunfo da arte sobre a transitoriedade, onde o substancial é por assim dizer logrado em vista de seu poder sobre a contingência e o fugaz.

Assim como aqui o aparecer enquanto tal fornece o autêntico ideal aos objetos, a arte vai ainda mais longe, na medida em que torna estável⁴⁴ a aparência transitória. Além dos objetos, também os meios [228] da exposição tornam-se para si mesmos finalidade, de tal modo que a habilidade subjetiva e a aplicação de meios artísticos se ressaltam num assunto objetivo⁴⁵ das obras de arte. Já os antigos holandeses estudaram exaustivamente o elemento físico das cores; van Eick, Memling, Scorel, sabiam reproduzir, com completa ilusão, o

44. "Statarisch" é o termo alemão empregado por Hegel, cuja origem é latina: *statarius* (N. da T.).

45. "Objektiven Gegenstande" literalmente: "objeto objetivo". A expressão alemã não se mostra como repetição, pois *Gegenstand*, além de ser "objeto", tem o sentido de "algo que está diante de alguém, que oferece resistência ao sujeito", sentido que, a rigor, também se encontra na origem do *objectum* latino (N. da T.).

brilho do ouro, da prata, o reluzir das pedras preciosas, da seda, do veludo, das peles etc. Esta maestria para provocar, por meio da magia das cores e do mistério de seu encanto, os efeitos mais surpreendentes, permite-se agora uma validade autônoma. Assim como o espírito, pensando e conceitualizando, re-produz para si o mundo em representações e pensamentos, a questão central que agora se coloca, independente do objeto mesmo, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz⁴⁶. Isto é por assim dizer uma música objetiva, um soar das cores. Se de fato na música o som singular por si não é nada, e sim apenas produz efeito em sua relação com outro som, em sua oposição, concordância, transformação e fusão, assim ocorre o mesmo aqui com a cor. Se observarmos de perto a aparência da cor, que reluz como o ouro e cintila como galões iluminados, veremos apenas traços e pontos esbranquiçados e amarelados, superfícies tingidas; a cor singular enquanto tal não possui este brilho que ela produz; é apenas a combinação que produz este reluzir e cintilar. Se considerarmos, por exemplo, o Atlas de Terborch⁴⁷, cada mancha de cor é por mesma si um cinza mate, em maior ou menor grau esbranquiçado, azulado e amarelado, mas colocada numa certa distância, mediante a posição em relação a uma outra mancha, surge o belo e suave brilho, que é próprio do Atlas efetivo. E assim também acontece com o veludo, com o jogo de luzes, com a bruma das nuvens, em geral com tudo o que é exposto. Não é o reflexo do ânimo que quer expor-se nos objetos, tal como, por exemplo, acontece com freqüência nas paisagens, mas é a habilidade inteiramente subjetiva que se exprime desse modo objetivo enquanto a habilidade do [229] meio mesmo, em sua vitalidade e efeito de, por meio de si mesmo, poder criar uma objetividade.

y) Mas, desse modo, o interesse pelos objetos representados [*dargestellten*] se modifica, de tal modo que é a pura subjetividade do artista mesmo que tenciona mostrar-se, e para ele não se trata da configuração de uma obra por si acabada e que repousa sobre si mesma, e sim de uma produção na qual o *sujeito* produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo. Na medida em que esta subjetividade não mais se refere aos meios de exposição externos, e sim ao próprio *conteúdo*, a arte torna-se então a arte do capricho e do humor.

46. "*Beleuchtung*" pode ser traduzido por "iluminação", o que também faz sentido neste contexto (N. da T.).

47. Terboch ou Terburg (1617-1681), instruído por Molyneux, autor de um célebre retrato coletivo do plenipotenciário do tratado da Vestfália (1648) (N. da T.).

b. O humor subjetivo

No humor é a pessoa do artista que se produz a si mesma, segundo seus lados particulares bem como segundo seus lados mais profundos, de modo que nisso se trata essencialmente do valor espiritual desta personalidade.

α) Uma vez que o humor não se coloca a tarefa de deixar um conteúdo desdobrar-se e configurar-se de acordo com a sua natureza essencial e de articulá-lo e completá-lo artisticamente neste desenvolvimento a partir dele mesmo, mas é o artista mesmo que penetra na matéria, assim sua atividade principal consiste em deixar decompor-se e dissolver-se em si mesmo tudo o que se quer fazer objetivo e conquistar uma forma firme da efetividade ou que parece tê-la no mundo exterior, e isso mediante o poder de idéias subjetivas, de pensamentos momentâneos, de modos de apreensão surpreendentes. Desse modo, toda a autonomia de um conteúdo objetivo e da conexão da forma em si mesma firme, dada por meio da coisa, é em si mesma destruída e a exposição é apenas um jogo com os objetos, um deslocamento e inversão da matéria assim como um vaguear para lá e para cá, um zigzaguear de exteriorizações subjetivas, de visões e de procedimentos, por meio dos quais o autor se abandona a si mesmo assim como seus objetos.

[230] β) A ilusão natural consiste aqui em achar que é muito fácil fazer farsas e chistes sobre si mesmo e sobre o que está presente, e é assim, pois, que também é compreendida com freqüência a Forma do que é humorístico; mas também acontece igualmente com freqüência que o humor se torna trivial quando o sujeito se deixa ir no acaso de suas idéias e troças, as quais se perdem, alinhadas, soltas, no indeterminado e unem muitas vezes, mediante uma bizarrice intencional, as coisas as mais heterogêneas. Algumas nações são mais flexíveis diante de tal espécie de humor, outras mais exigentes. Nos franceses, o humorístico em geral tem pouca sorte, entre nós mais, e nós somos mais tolerantes frente às aberrações. Assim, por exemplo, Jean Paul é entre nós um humorista apreciado, e todavia, à diferença de todos os outros, ele justamente se resalta pelas junções barrocas das coisas objetivamente as mais distantes e pela confusão a mais embaralhada de objetos, cuja relação é algo inteiramente subjetivo. A história, o conteúdo e o percurso dos acontecimentos é o menos interessante em seus romances. A questão principal permanecem as idas e vindas do humor, que apenas faz uso de cada conteúdo para fazer valer nele seu chiste subjetivo. Neste relacionar e encadear a matéria reunida de todos os cantos do mundo e regiões da efetividade, o humorístico por assim dizer retorna ao simbólico, onde igualmente o significado e a forma estão separados; com a

ressalva de que agora é a subjetividade do poeta que dispõe da matéria e do significado, e os alinha numa ordem estranha. Mas uma tal seqüência de idéias logo cansa, principalmente quando se exige de nós que participemos com a nossa representação das combinações que muitas vezes mal são adivinháveis, combinações que vieram de modo casual à mente do poeta. Particularmente em Jean Paul uma metáfora, um chiste, uma troça, uma comparação, se matam mutuamente, não se vê nada devir, apenas tudo dar em nada. Mas o que deve dissolver-se, deve antes ter-se desdobrado e preparado. Segundo o outro lado, o humor facilmente toca as raias do sentimental e da sentimentalidade⁴⁸, quando o |231| sujeito em si mesmo é sem núcleo e sustentação de um ânimo preenchido por uma objetividade verdadeira; Jean Paul igualmente fornece um exemplo disso.

γ) Ao verdadeiro humor, que se quer manter distante destes abusos, pertence, por isso, muita profundidade e riqueza do espírito, para ressaltar, enquanto efetivamente expressivo, o que aparece apenas subjetivamente, e fazer o substancial surgir de sua contingência mesma, das meras idéias. O ceder-a-si-mesmo⁴⁹ do poeta no decurso de suas exteriorizações deve ser, como em Sterne e Hippel, um vadiar continuado, completamente imperturbado, leve, discreto, que em sua insignificância justamente fornece o supremo conceito da profundidade; e na medida em que são justamente singularidades que borbulham de modo desordenado, a conexão interior deve residir tanto mais profundamente e fazer vir à frente, no que está singularizado enquanto tal, o ponto de luz do espírito.

Com isso chegamos ao término da arte romântica, ao ponto de vista da época mais recente, cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que a subjetividade do artista está acima de sua matéria e de sua produção, na medida em que ela não é mais dominada por condições dadas de um círculo em si mesmo já determinado do conteúdo assim como da Forma, mas mantém completamente em sua força e escolha tanto o conteúdo quanto o modo de configuração deste.

48. "*Sentimentale und Empfindsame*" (N. da T.).

49. "*Sichnachgeben*", termo de difícil equivalência no português, pode designar algo como: "autorenúncia, um recuo diante de si mesmo", mas também "relaxamento de si"; "abandono de si". Em todos os casos, o sentido do termo remete a uma minimização do aspecto meramente subjetivo (o "si-mesmo" - *Selbst*) do poeta em suas produções. Optamos por "ceder" tendo em vista que "*nachgeben*" tem esta conotação, em termos do comportamento humano, por exemplo: "uma pessoa que sabe ceder numa discussão" (N. da T.).

c. O fim da Forma de arte romântica

A arte, tal como até agora foi objeto de nossa consideração, tinha como sua base a unidade do significado e da forma, e igualmente a unidade da subjetividade do artista com seu Conteúdo e obra. Mais precisamente, era a espécie determinada dessa união que fornecia para o conteúdo e sua exposição correspondente a norma substancial, a qual penetrava toda configuração.

Nesta relação encontramos, no começo da arte, [232] no Oriente, o espírito ainda não livre para si mesmo; ele procurava o que para ele era absoluto ainda no natural e, por isso, apreendeu o natural como divino em si mesmo. Mais adiante, a intuição da arte clássica expôs os deuses gregos enquanto indivíduos imperturbados, espiritualizados, mas igualmente de modo essencial ainda indivíduos afetados pela forma humana natural, enquanto acometidos de um momento afirmativo; e a arte romântica primeiramente aprofundou o espírito em sua própria interioridade [*Innigkeit*], diante da qual a carne, a realidade exterior e a mundanidade em geral, embora o espiritual e o absoluto apenas tinham de aparecer neste elemento, estavam inicialmente postas como nulidade, mas por fim souberam sempre mais e mais conquistar novamente para si validade de modo positivo.

α) Estes modos de concepção de mundo constituem a religião, o espírito substancial dos povos e das épocas, e assim como se estendem pela arte, também se estendem por todos os âmbitos restantes do presente cada vez vivo. Assim como todo ser humano, em cada atividade, seja ela política, religiosa, artística ou científica, é um filho de sua época e tem a tarefa de elaborar o Conteúdo essencial e, desse modo, a forma necessária deste, assim também permanece como determinação da arte que ela encontre a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo. Enquanto o artista estiver enredado com a determinidade de uma tal concepção de mundo e religião, em identidade imediata e crença firme, haverá também para ele *seriedade* verdadeira com este conteúdo e sua exposição, isto é, este conteúdo permanece para ele o infinito e verdadeiro de sua própria consciência, um Conteúdo com o qual ele vive em unidade originária, segundo sua subjetividade mais interior, ao passo que a forma, na qual ele o coloca para fora, é para ele, enquanto artista, a última, a necessária, a suprema espécie para levar o absoluto e a alma dos objetos em geral à intuição. Por meio da substância, para ele mesmo imanente, de sua matéria, ele se torna preso ao modo determinado da exposição [*Exposition*]. Pois a matéria e, com isso, a Forma que [233] pertence a ela, o artista traz então imediatamente em si mesmo, enquanto a essência autêntica de sua existência, a qual ele não inventa,

e sim ele mesmo a *é*, e por isso apenas tem o trabalho de fazer objetivo para si mesmo isto que *é* verdadeiramente essencial, representá-lo vivamente a partir de si e configurá-lo. Apenas então o artista está completamente entusiasmado com o seu conteúdo e com a exposição, e suas invenções não se tornam nenhum produto do arbítrio, mas decorrem nele, a partir dele, a partir deste terreno substancial, a partir deste fundo [*fonds*], cujo conteúdo não repousa até chegar, por meio do artista, a uma forma individual adaptada ao seu conceito. Se, em contrapartida, queremos agora fazer de um Deus grego ou, enquanto protestantes dos dias de hoje, de uma Maria objeto de uma obra da escultura ou de uma pintura, então não há nenhuma seriedade verdadeira para nós com esta matéria. A fé a mais interior está então ausente para nós, mesmo quando nas épocas de fé ainda plena o artista não necessite também ser o que comumente se designa um homem piedoso; pois de fato os artistas não foram justamente sempre os mais piedosos. A exigência é apenas esta: que o conteúdo constitua para o artista o substancial, a verdade mais interior de sua consciência e lhe dê a necessidade para o modo da exposição. Pois o artista em sua produção é ao mesmo tempo um ser natural, sua habilidade é um talento *natural*, seu atuar não é a atividade pura conceitual, que se coloca completamente contra sua matéria e se une com ela em pensamentos livres, no puro pensar, e sim seu atuar, ainda não liberado do lado natural, está unido imediatamente ao objeto, crendo nele e com ele idêntico, segundo o mais próprio si-mesmo [*Selbst*]. Então a subjetividade reside inteiramente no objeto, a obra de arte provém igualmente de modo completo da interioridade indivisa e da força do gênio, a produção é *ferme*⁵⁰, não vacilante, e a intensidade plena tem nela coesão. Esta é a relação fundamental para o fato de que a arte exista segundo o seu caráter total [*Ganzheit*].

[234] β) Em contrapartida, junto à posição que tivemos de atribuir à arte no decurso de seu desenvolvimento, a relação inteira se modificou completamente. Não devemos, todavia, ver isso como um mero infortúnio casual, pelo qual a arte foi atingida a partir de fora, por meio da miséria da época, do sentido prosaico, da falta de interesse e assim por diante, mas é o efeito e a progressão da arte mesma que, na medida em que leva à intuição objetiva a matéria que habita nela mesma, neste mesmo caminho ela oferece, em cada progresso, uma contribuição para se libertar ela mesma do conteúdo exposto. O interesse absoluto desaparece naquilo que temos enquanto objeto *assim* de modo completo, por meio da arte ou do pensamento, diante de nossos olhos sensíveis ou espirituais, desaparece no fato de que o Conteúdo está esgotado,

50. Em francês no original: "ferme" (N. da T.).

que tudo isso está posto para fora e nada mais de escuro e interior resta. Pois o interesse se encontra apenas na atividade fresca. O espírito se elabora a si nos objetos apenas enquanto ainda há neles um mistério, algo não revelado. Este é o caso quando a matéria ainda é idêntica conosco. Mas se a arte, segundo todos os lados, revelou as concepções de mundo essenciais que residem em seu conceito, assim como o círculo do conteúdo que pertence a estas concepções de mundo, assim ela se livrou deste Conteúdo todas as vezes determinado para um povo particular, para uma época particular, e a verdadeira necessidade de novamente acolhê-lo apenas desperta com a necessidade de se voltar *contra* o Conteúdo unicamente válido até então; tal como na Grécia, Aristófanes, por exemplo, ergueu-se contra o seu presente e Luciano contra todo o passado grego, e na Itália e na Espanha, Ariosto e Cervantes, no declínio da Idade Média, começaram a voltar-se contra a cavalaria.

Em oposição à época na qual o artista se situa mediante sua nacionalidade e época, segundo sua substância, no seio de uma concepção de mundo determinada e de seu Conteúdo e exposição, encontramos um [235] ponto de vista pura e simplesmente oposto, que em seu desenvolvimento completo é primeiramente importante na época mais recente. Em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também foi tomado pela formação da reflexão, pela crítica, e entre nós alemães, pela liberdade do pensamento e, depois de também terem sido percorridos os estágios particulares necessários da Forma de arte romântica, ele foi transformado, por assim dizer, em *tabula rasa*⁵¹, no que se refere à matéria e à forma de sua produção. Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma Forma são mais idênticos imediatamente com a interioridade [*Innigkeit*], com a *natureza*, com a essência substancial do artista, destituída de consciência; cada matéria pode lhe ser indiferente, basta que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e passível de um tratamento artístico. Hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja

51. Em latim no original: "tábula rasa" (N. da T.).

representada [*Darstellung*] pela *arte*. Por isso, no todo o artista se refere ao seu conteúdo, por assim dizer, como um dramaturgo, que apresenta e expõe [*exponiert*] outras pessoas estranhas. Ele, na verdade, agora ainda introduz seu gênio nisso, ele tece com sua matéria própria, mas apenas o que é universal ou o que é completamente contingente; a individualização mais precisa, em contrapartida, não é a sua, mas ele emprega a este respeito sua provisão de imagens, de modos de configuração, de Formas de arte anteriores, as quais, tomadas por si mesmas, [236] são indiferentes, e apenas tornam-se importantes quando justamente aparecem como as mais adequadas para esta ou aquela matéria. Além disso, na maior parte das artes, principalmente nas artes figurativas, o objeto vem de fora para o artista; ele trabalha sob encomenda e tem de atentar apenas, nas histórias sagradas ou profanas, nas cenas, nos retratos, nas construções de igrejas e assim por diante, para o que pode ser feito a partir disso. Pois, por mais que ele também configure seu ânimo no conteúdo dado, este permanece para ele, todavia, sempre uma matéria que não é para ele mesmo imediatamente o substancial de sua consciência. Nisso não adianta muito apropriar-se de novo das concepções de mundo do passado, por assim dizer substanciais, isto é, querer situar-se firmemente dentro destes modos de intuir; como, por exemplo, ser católico, tal como nos tempos modernos, por causa da arte, muitos o fizeram, para fixar o seu ânimo e deixar a limitação determinada de sua exposição para si mesma ser algo em-si-e-para-si-existente. O artista não deve primeiramente ter a necessidade de ficar em paz com seu ânimo e ter de cuidar da salvação de sua própria alma; sua grande alma, livre, deve desde sempre, antes de ir à produção, saber do que se trata e estar segura de si e ter confiança em si mesma; e particularmente o grande artista de hoje necessita da formação livre do espírito, na qual todas as superstições e crenças, que permanecem limitadas a determinadas Formas da intuição e da exposição, são rebaixadas a meros lados e momentos, dos quais o espírito livre se tornou mestre, na medida em que ele não vê neles condições em si e para si santificadas de sua exposição [*Exposition*] e modo de configuração, mas apenas lhes atribui valor por meio de um Conteúdo superior, que ele introduz recriado neles como adequado a eles.

Deste modo, toda Forma assim como toda matéria estão agora à serviço e à oferta do artista, cujo talento e gênio estão libertados para si mesmos da limitação anterior a uma Forma de arte determinada.

[237] γ) Mas, se por fim, perguntarmos pelo conteúdo e pela Forma, que podem ser considerados como *peculiares* a este estágio, segundo o seu ponto de vista universal, resulta o seguinte.

As Formas de arte universais referiram-se principalmente à verdade absoluta que a arte alcança, e encontraram a origem de sua particularização na

apreensão determinada daquilo que valia para a consciência enquanto o absoluto e trazia em si mesmo o princípio de sua espécie de configuração. Vimos no simbólico surgir nesta relação significados naturais enquanto o conteúdo, coisas naturais e personificações humanas como a Forma da exposição; no clássico vimos surgir a individualidade espiritual, mas enquanto presença corporal não recordada, acima da qual se encontrava a necessidade abstrata do destino; no romântico vimos surgir a espiritualidade com a subjetividade a ela mesma imanente, para cuja interioridade a forma exterior permaneceu contingente. Também nesta última Forma de arte o objeto era o divino em si e para si mesmo, assim como nas Formas anteriores. Mas este divino tinha de se objetivar, se determinar e, com isso, prosseguir a partir de si mesmo para o Conteúdo mundano da subjetividade. Inicialmente a infinitude da personalidade residia na honra, no amor, na fidelidade, a seguir na individualidade particular, no caráter determinado, o qual se uniu com o Conteúdo particular da existência humana. Por fim, o humor superou novamente a fusão do conteúdo com tal caráter limitado específico, humor que soube fazer vacilar e solucionar toda determinidade e, desse modo, deixou a arte ultrapassar sobre si mesma. Neste ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua [238] alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. Com isso, o artista obtém seu conteúdo nele mesmo e é o espírito humano que efetivamente se determina a si mesmo, que considera, engendra e expressa a infinitude de seus sentimentos [*Gefühle*] e situações, para o qual nada mais do que pode ser vivo no peito humano é estranho. Trata-se de um Conteúdo que não permanece em si e para si determinado artisticamente, mas deixa para a invenção arbitrária a determinidade do conteúdo e do configurar, mas não exclui nenhum interesse, já que a arte não necessita mais expor apenas aquilo que é absolutamente familiar em um de seus estágios determinados, mas tudo aquilo no que o ser humano tem a capacidade de se sentir familiar.

Junto a esta amplitude e multiplicidade da matéria deve ser sobretudo colocada a exigência de que ao mesmo tempo se dê a conhecer em todos os lugares a presença atual do espírito, no que diz respeito ao modo de tratamento. O artista moderno pode certamente acompanhar artistas antigos e mais antigos; ser homérico, embora apenas como último, é belo, e também terão seus méritos as configurações que espelham a inflexão medieval da arte romântica;

mas uma coisa é esta validade universal, profundidade e peculiaridade de uma matéria, outra coisa é o modo de tratamento. Nenhum Homero, Sófocles, e assim por diante, nenhum Dante, Ariosto ou Shakespeare podem surgir em nosso tempo; o que foi cantado desse modo grandioso, o que foi expressado assim tão livremente, o foi; estas são matérias, modos de as intuir e apreender que já foram cantados. Apenas a presença é fresca, as outras coisas são descoradas e cada vez mais descoradas. – Na verdade, nós temos de censurar os franceses no que diz respeito ao histórico e fazer disso uma crítica no que se refere à beleza, por eles terem representado [*dargestellt*] heróis gregos e romanos, chineses e peruanos como princesas e príncipes franceses e por terem lhes dado os motivos e as opiniões da época de Luís XIV e XV; mas se estes motivos e opiniões tivessem apenas sido em si mesmos mais profundos e belos, esta transferência [239] para o presente da arte não seria justamente nada de grave. Pelo contrário, 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 e infinita formação [*Herumbildung*], é o que pode agora, neste recipiente de situações e sentimentos humanos, constituir o Conteúdo absoluto de nossa arte.

Se olharmos agora para trás, para esta afirmação universal do conteúdo peculiar deste estágio, para o que consideramos por último como as Formas de dissolução da arte romântica, assim ressaltamos principalmente, por um lado, a desintegração da arte, a cópia do objetivo exterior na contingência de sua forma, por outro lado, em contrapartida, no humor, o tornar-se livre da subjetividade segundo sua contingência interior. Por fim, podemos ainda assinalar, no seio da matéria há pouco indicada, um resumo daqueles extremos da arte romântica. Assim como, a saber, no progresso do simbólico para a arte clássica, consideramos as Formas de transição da imagem, da comparação e do epigrama etc., assim devemos considerar aqui, no romântico, uma Forma semelhante. Naqueles modos de apreensão a questão principal era a separação do significado interior e da forma exterior, uma separação que foi superada parcialmente pela atividade subjetiva do artista e particularmente no epigrama, até onde era possível, transformada em identificação. A arte romântica era desde sempre a cisão mais profunda da interioridade que se satisfazia a si em si mesma, a qual, uma vez que o objetivo não corresponde completamente ao espírito em geral existente em si mesmo, permaneceu quebrada ou indiferente contra o objetivo. Esta oposição desenvolveu-se no decurso da arte romântica de tal modo que tivemos

de aportar no único interesse [240] para a exterioridade contingente ou para a subjetividade igualmente contingente. Mas se esta satisfação na exterioridade como na exposição subjetiva se eleva a um aprofundamento do ânimo no objeto, de acordo com o princípio do romântico, e ao humor, por outro lado, interessa também o objeto e a configuração deste no seio de seu reflexo subjetivo, então alcançamos, desse modo, uma interiorização no objeto, um humor como que *objetivo*. Mas uma tal interiorização pode, todavia, ser apenas parcial e exteriorizar-se apenas na abrangência de um canto ou como parte de um todo maior. Pois estendendo-se e executando-se no seio da objetividade, o humor torna-se ação e acontecimento e uma exposição objetiva dela. O que nós, em contrapartida, devemos considerar aqui, é mais um abandono de si [*Sich-Ergehen*] pleno de sentimento do ânimo no objeto, que certamente chega a um desdobramento, mas permanece um movimento *subjetivo*, rico de espírito, da fantasia e do coração, uma idéia [*Einfall*], mas que não é meramente casual e arbitrária, e sim um movimento interior do espírito que se dedica completamente ao seu objeto e o mantém para o interesse e o conteúdo.

Nesta relação, podemos contrapor estas últimas flores artísticas finais ao epigrama grego antigo, no qual esta Forma [*Form*] surgiu em sua forma [*Gestalt*] primeira, a mais simples. A Forma que aqui é referida mostra-se primeiramente quando o comentário do objeto não é um mero nomear, não é uma inscrição ou título, que apenas diz o que em geral o objeto é, e sim se são acrescentados um sentimento profundo, um chiste oportuno, uma reflexão rica de sentido e um movimento pleno de espírito da fantasia, a qual vivifica e amplia a mínima coisa por meio da poesia da apreensão; mais tais poemas em vista de algo ou sobre algo, sobre uma árvore, um moinho, a primavera e assim por diante, sobre os mortos e os vivos, podem ser da mais infinita multiplicidade e nascer em cada povo; todavia, eles permanecem de espécie subordinada e se tornam em geral facilmente [241] deficientes, pois para todo mundo, principalmente na reflexão e na linguagem desenvolvidas, alguma coisa pode vir à mente, junto à maior parte dos objetos e relações, os quais também todos têm habilidade de expressá-los, assim como todos sabem escrever uma carta. Logo nos tornamos enfasiados com tal ladainha universal, muitas vezes repetida – mesmo se também com nuances novas. Trata-se, por isso, neste estágio, principalmente do fato de que um ânimo, com sua interioridade [*Innigkeit*], que um espírito profundo e a consciência rica, penetrem completamente nos estados, nas situações, etc., neles se demorem e, desse modo, façam do objeto algo novo, belo, em si mesmo pleno de valor.

Para isso, os persas e os árabes, no esplendor oriental de suas imagens, na beatitude livre da fantasia, que se envolve completamente de modo teórico com seus objetos, fornecem principalmente um exemplo brilhante, mesmo para o presente e a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva atual. Também os espanhóis e os italianos realizaram aqui coisas excelentes. Klopstock diz, na verdade, de Petrarca:

Laura Besang Petrarca in Liedern,
Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht,⁵²

mas as odes de amor de Klopstock são elas mesmas apenas cheias de reflexões morais, de saudade melancólica e de uma paixão elevada para a felicidade da imortalidade, ao passo que em Petrarca admiramos a liberdade do sentimento em si mesmo enobrecido, o qual, por mais que também expresse o anseio pela amada, está todavia em si mesmo satisfeito. Pois o anseio, o desejo, não pode, na verdade, faltar no círculo destes objetos, caso este círculo se limite ao vinho e ao amor, à taberna e à oferenda, como pois os persas, por exemplo, também são de suprema exuberância de imagens; mas aqui a fantasia, em seu interesse subjetivo, afasta o objeto completamente do círculo do anseio prático; ela tem um interesse apenas nesta ocupação plena de fantasia, que se satisfaz do modo o mais livre em suas centenas de inflexões alternantes e nas idéias; [242] e com as alegrias, assim como com a aflição, brinca ricamente com espírito. Sob o ponto de vista de uma liberdade igualmente rica de espírito, mas de uma profundidade subjetivamente mais interior da fantasia, estão, entre os poetas mais recentes, principalmente Goethe, em seu *Divan ocidental-oriental*, e Rückert⁵³. Os poemas de Goethe no *Divan* se distinguem de modo essencial particularmente de seus poemas anteriores. No "Boas-vindas e adeus"⁵⁴, por exemplo, a linguagem, a descrição é, na verdade, bela, o sentimento é

52. "Petrarca celebrou Laura em cantos, /Certamente belos para o admirador, mas não para o amante". Do poema *Die Künstige Geliebte* [A amada artificial] de 1747 (N. da T.).

53. Friedrich Rückert (1788-1866), universitário "orientalista" e poeta, tradutor do persa, do chinês, do hindú e do árabe, tendo publicado em 1822 uma coletânea intitulada *Rosas do Oriente*. Hoje em dia não se conhece muita coisa dele a não ser seus poemas musicados por Gustav Mahler (N. da T.).

54. "*Wilkommen und Abschied*". Célebre poema da juventude de Goethe, escrito em 1771 e publicado em 1775 numa revista, com alguns retoques: trata-se de um poema fortemente "biográfico" que evoca o amor de Goethe pela jovem Frédérique Brion (N. da T.).

55. "*Wiederfinden*", poema do livro *An Suleika*, escrito no dia 24 de setembro de 1815 em Heidelberg. A interpretação de Hegel remete à comparação que se faz no poema entre o amor e o processo da criação do mundo por Deus, o qual inicia com uma separação [*Scheiden*] e desemboca na unidade do mundo criado (N. da T.).

íntimo [*innig*], mas de resto a situação é inteiramente comum, o desenlace é trivial, e a fantasia e sua liberdade não acrescentaram nada mais. Bem diferente é o poema no *Divan ocidental-oriental*, intitulado "Reencontrar"⁵⁵. Aqui o amor está transportado inteiramente para a fantasia, em seu movimento, felicidade e beatitude. Em produções semelhantes desta espécie não temos em geral diante de nós nenhuma saudade subjetiva, nenhum enamoramento, nenhum desejo, mas um puro agradar nos objetos, um inesgotável abandono de si [*Sich-Ergehen*] da fantasia, um jogo inócuo, uma liberdade na brincadeira, também da rima e do metro artístico, e nisso uma interioridade [*Innigkeit*] e alegria do ânimo que se move a si em si mesmo, as quais, por meio da serenidade do configurar, elevam a alma bem acima de todo enredamento na limitação da efetividade.

Com isso, podemos encerrar a consideração das Formas *particulares* para as quais o ideal da arte se desdobrou em seu percurso de desenvolvimento. Eu fiz destas Formas um objeto de uma investigação mais vasta para indicar o conteúdo delas, a partir do qual também se deduz o modo da exposição. Pois o Conteúdo, como em toda obra humana, também na arte é o que decide. A arte, segundo seu conceito, não tem nada mais como sua vocação senão produzir para o presente adequado, sensível, o que é em si mesmo pleno de Conteúdo e, por isso, a filosofia da arte deve ter como sua ocupação principal a apreensão, pelo pensamento, do que é esta plenitude de Conteúdo e seu belo modo de aparição [*Erscheinungsweise*].

APÊNDICE:
PREFÁCIO DE H. G. HOTHO PARA A 2ª EDIÇÃO
DE *CURSOS DE ESTÉTICA* DE G. W. F. HEGEL¹

Provido, desde o início, do material o mais completo para a primeira elaboração da estética de Hegel e não sendo pressionado por circunstâncias externas, no que diz respeito ao momento da publicação, tornou-se para mim possível executar imediatamente a primeira redação, de modo uniforme, com pleno amor pela coisa e com esforço continuado. Por isso, para a atual segunda edição, que se fez necessária, eu acreditei poder fiar-me na convicção de que mediante uma nova consulta aos manuscritos de Hegel ou aos cadernos transcritos eu não iria fornecer nem um novo resultado nem daria ocasião para quaisquer aperfeiçoamentos de conteúdo. Assim, por causa da falta de tempo e dos trabalhos próprios acumulados, estive apenas empenhado em dar mais uma olhada em algumas passagens, para efeito de elucidacões, e empregar outras passagens para fazer pequenas modificações estilísticas. Segui este último ponto especialmente com a finalidade de dar ao menos uma relativa vitalidade maior, mediante a eliminaçãõ de expressões freqüentes reincidentes como: “por exemplo, e assim por diante, por conseguinte, por isso, desse modo, a saber, na medida em que” etc. etc. bem como mediante a divisãõ de períodos muito longos, isso quando em geral era possível, por intermédio da contraçãõ abre-

1. Este prefácio de H. G. Hotho para a segunda edição dos *Cursos de estética* de Hegel não se encontra reproduzido em nenhuma das edições alemãs consagradas. Este texto, a partir do qual fizemos a tradução, foi publicado juntamente com o prefácio de H. G. Hotho para a primeira edição num livro organizado por Wolfahrt Henckmann que traz a “Introdução” de Hegel para os *Cursos de Estética*. Cf. Hegel, G. W. F. *Einleitung in die Ästhetik*. Mit den beiden Vorreden von Heinrich Gustav Hotho. Mit einem Nachwort, Anmerkungen und Literaturverzeichnis herausgegeben von Wolfahrt Henckmann, München, Fink, 1985 (N. da T.).

viadora da preleção, sem colocar em perigo o caráter de livro. No que se refere ao desejo muitas vezes externado de reduzir o conjunto da obra a uma abrangência significativamente menor, para que ela pudesse encontrar uma difusão tanto mais ampla, pela facilidade da aquisição do exemplar, e conquistar uma influência tanto mais extensa, com isso, ao contrário, segundo a minha melhor convicção, eu não pude concordar. Nas questões principais, principalmente nos desenvolvimentos filosóficos, uma abreviação não me pareceu executável. Mas a exclusão dos exemplos e os excertos ou as digressões reiteradas teria, pelo menos para mim, destruído completamente um atrativo principal do livro: a plenitude agradável, o repouso confortável, a intuitibilidade viva. Para modificações mais profundas eu me senti ainda menos legitimado quanto mais, com o decorrer do tempo, consolidei pontos de vista próprios distintos, em relação à articulação da estética inteira como ciência e quanto à concepção de partes principais singulares.

Eu gostaria, todavia, tão logo me permitirem outras obrigações, de tentar solucionar a tarefa igualmente proveitosa como difícil de modificar a presente estética, por meio da condensação dos pontos convincentes e por meio da clarificação dos pensamentos dominantes, em vista de um manual condensado para o ensino ginasial.

Pois a urgência que se tem em nossos dias de pressupor uma sólida formação prévia no ensino universitário, também no que diz respeito à formação artística e ao vivo sentido artístico, ninguém teve melhor ocasião de experimentar do que quem tratou já faz alguns anos, de modo estético, de objetos de arte.

Berlim, 05 de dezembro de 1841.

Heinrich Gustav Hotho.

GLOSSÁRIO

(* acompanhado pelo term 'o alemão entre colchetes)

<i>Ahnen</i> - presentir	<i>Belebung</i> - vivificação
<i>Absicht</i> - intenção	<i>Berechtigung</i> - legitimação
<i>Abenteuerlichkeit</i> - aventura	<i>Beseelung</i> - animação
<i>Andacht</i> - devoção	<i>Besonderheit</i> - particularidade
<i>Andeutung</i> - indicação; alusão	<i>Besondern</i> - particular; específico
<i>Anklang</i> - ressonância	<i>Bestimmtheit</i> - determinidade
<i>Anschaulichkeit</i> - intuitibilidade	<i>Bestimmung</i> - determinação
<i>Anschauung</i> - intuição	<i>Bezeichnen</i> - designar
<i>An sich</i> - em si	<i>Bild</i> - imagem
<i>An sich selbst</i> - em si mesmo*	<i>Bilden</i> - formar; configurar
<i>An und für sich</i> - em si e para si	<i>Bildlich</i> - imagético; plástico
<i>Anzeigen</i> - indicar	<i>Bildung</i> - formação; cultura*
<i>Aufbewahrung</i> - conservação	<i>Bildliche</i> - o imagético
<i>Aufhebung</i> - superação; supressão*	<i>Christenheit</i> - cristandade
<i>Auflösung</i> - solução; dissolução	<i>Christentum</i> - cristianismo
<i>Äußerlichkeit</i> - exterioridade	<i>Darstellung</i> - exposição; representação*
<i>Äußerung</i> - exteriorização; manifestação	<i>Einzel</i> - singular; particular
<i>Ausführen</i> - realizar; representar	<i>Empfinden</i> - sentir; sensação*
<i>Bedeutung</i> - significado	<i>Empfindung</i> - sentimento; sensação*
<i>Beisichsein</i> - ser-junto-a-si-mesmo	<i>Erfüllung</i> - realização
<i>Bekehrung</i> - conversão	<i>Erstreben</i> - aspirar

CURSOS DE ESTÉTICA

<i>Entgötterung</i> – desdivinização	<i>In sich</i> – em si mesmo
<i>Entzweiung</i> – cisão	<i>In sich selbst</i> – em si mesmo
<i>Erhaltung</i> – conservação	<i>Inhalt</i> – conteúdo (inicial minúscula)
<i>Erlösung</i> – redenção	<i>Innere</i> – interior
<i>Erscheinung</i> – fenômeno; aparição	<i>Innerlichkeit</i> – interioridade
<i>Für sich</i> – para si; por si	<i>Innigkeit</i> – interioridade*
<i>Fürsichsein</i> – ser-para-si-mesmo	<i>Konkretion</i> – concretização*
<i>Form</i> – Forma (inicial maiúscula)	<i>Konversion</i> – conversão*
<i>Formell</i> – formal	<i>Körperlichkeit</i> – corporeidade
<i>Gemeine</i> – comunidade	<i>Lebendigkeit</i> – vitalidade
<i>Gemeinde</i> – comunidade	<i>Leiblichkeit</i> – corporalidade
<i>Gemeinschaft</i> – comunidade	<i>Lösung</i> – solução
<i>Gleichnis</i> – símile	<i>Macht</i> – poder; potência
<i>Gräßlichkeit</i> – atrocidade	<i>Manifestation</i> – manifestação
<i>Grausamkeit</i> – crueldade	<i>Maßlosigkeit</i> – desmedida; excesso
<i>Grundlage</i> – base; fundamento	<i>Metamorphose</i> – metamorfose
<i>Gebilde</i> – configuração	<i>Offenbaren</i> – manifestar; revelar
<i>Gefühl</i> – sentimento*	<i>Realität</i> – realidade
<i>Gehalt</i> – Conteúdo (inicial maiúscula)	<i>Ruhe</i> – repouso
<i>Gemüt</i> – ânimo	<i>Schein</i> – aparência
<i>Gestalt</i> – forma (inicial minúscula); figura*	<i>Selbständigkeit</i> – autonomia
<i>Gestaltung</i> – configuração	<i>Selig</i> – beato; feliz
<i>Gewalt</i> – violência; força; poder	<i>Seligkeit</i> – beatitude
<i>Gottheit</i> – divindade	<i>Schöpfung</i> – criação
<i>Göttlichkeit</i> – divindade	<i>Setzen</i> – por; estabelecer
<i>Handlung</i> – ação	<i>Sinn</i> – sentido; sentidos; sensação*; senso*; sensibilidade*
<i>Heiter</i> – sereno; alegre	<i>Sittlichkeit</i> – eticidade
<i>Heiterkeit</i> – serenidade	<i>Staat</i> – Estado
<i>Herabsetzung</i> – degradação; rebaixamento	<i>Stand</i> – estamento; estado; classe; posição
<i>Hingabe</i> – entrega	<i>Streben</i> – aspirar; aspiração; almejar
<i>Hingebung</i> – entrega	<i>Tat</i> – ato; feito
<i>Idee</i> – Idéia (inicial maiúscula)	<i>Übereinstimmung</i> – concordância
<i>Ineinanderbilden</i> – configuração recíproca	<i>Umbilden</i> – transfigurar
<i>Ineinsbildung</i> – configuração-em-um	<i>Umgebung</i> – envolvimento; ambiente
<i>Insichsein</i> – ser-em-si-mesmo	

GLOSSÁRIO

<i>Umgestalten</i> – transformar; transfigurar	<i>Verwirklichung</i> – efetivação
<i>Umkehrung</i> – conversão	<i>Vollbringen</i> – realizar
<i>Umwandlung</i> – conversão*	<i>Vollführen</i> – realizar
<i>Unermeßlichkeit</i> – desmesura; incomensurabilidade; imensidão	<i>Vorhandene</i> – o existente; existência; o presente; o dado
<i>Veranschaulichung</i> – processo de intuição; tornar intuível;	<i>Vorstellung</i> – representação; concepção
<i>Veranschaulichkeit</i> – intuitibilidade	<i>Wesenheit</i> – essência*
<i>Verbildlichung</i> – figuração	<i>Weltanschauung</i> – concepção de mundo
<i>Verknüpfung</i> – ligação; junção	<i>Wirklichkeit</i> – efetividade
<i>Verletzen</i> – violar; ofender	<i>Zeichen</i> – signo
<i>Verletzung</i> – violação	<i>Zeugung</i> – geração
<i>Versöhnung</i> – reconciliação	<i>Zufälligkeit</i> – contingência; casualidade
<i>Verwandlung</i> – transformação; metamorfose	<i>Zustand</i> – estado
<i>Verwandschaft</i> – parentesco	<i>Zusammenstimmung</i> – concordância
	<i>Zwiespalt</i> – discórdia

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: LETRAS	TOMBO: 213410
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO	
EDUSP	
DATA : 13/09/01	PREÇO: R\$ 42,00