

CURSOS DE ESTÉTICA

Volume III

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle / Oliver Tolle

Consultoria

Victor Knoll

SBD-FFLCH-USP



225361

edusp

193.5
H462vP
v.3
e.2

NS: 1236620

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 III / Georg Wilhelm Friedrich Hegel;
tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll.
- São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2002. - (Clássicos; 24)

Título original: *Vorlesungen Über Die Ästhetik*.
ISBN 85-314-0678-1

1. Arte - Filosofia 2. Arte - História 3. Estética 4. Filosofia
Alemã I. Título. II. Série.

02-0492

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Artes 701.17

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL



21000050582

Direitos 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) 3091-4151
Tel. (0xx11) 3091-4008 / 3091-4150
www.usp.br/edusp - e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2002

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Nota dos tradutores	11
Parte III. O SISTEMA DAS ARTES PARTICULARES	13
<i>Introdução</i>	15
DIVISÃO	23
<i>Primeira Seção: A ARQUITETURA</i>	31
<i>Primeiro Capítulo: A ARQUITETURA SIMBÓLICA, AUTÔNOMA</i>	39
1. OBRAS DE ARQUITETURA CONSTRUÍDAS PARA A REUNIÃO DOS POVOS	42
2. OBRAS DE ARQUITETURA QUE OSCILAM ENTRE A ARQUITETURA E A	
ESCULTURA	44
<i>a. As colunas fálicas etc.</i>	44
<i>b. Obeliscos etc.</i>	46
<i>c. Templos egípcios</i>	47
3. PASSAGEM DA ARQUITETURA AUTÔNOMA PARA A CLÁSSICA	51
<i>a. Construções subterrâneas indianas e egípcias</i>	52
<i>b. Habitações dos mortos, pirâmides etc.</i>	53
<i>c. Transição para a arquitetura que tem serventia</i>	57
<i>Segundo Capítulo: A ARQUITETURA CLÁSSICA</i>	63
1. CARÁTER UNIVERSAL DA ARQUITETURA CLÁSSICA	64
<i>a. Serventia para uma finalidade determinada</i>	64
<i>b. Adequação do edifício à sua finalidade</i>	64

CURSOS DE ESTÉTICA

c. <i>A casa como tipo fundamental</i>	65
2. AS DETERMINAÇÕES FUNDAMENTAIS PARTICULARES DAS FORMAS	
ARQUITETÔNICAS	66
a. <i>Da construção de madeira e da construção de pedra</i>	66
b. <i>As Formas particulares do templo</i>	68
c. <i>O templo clássico como um todo</i>	75
3. AS DIVERSAS ESPÉCIES DE CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA CLÁSSICA	77
a. <i>A disposição dórica, jônica e coríntia das colunas</i>	78
b. <i>A construção romana da abóbada de arcos</i>	81
c. <i>Caráter universal da arquitetura romana</i>	83
<i>Terceiro Capítulo: A ARQUITETURA ROMÂNTICA</i>	85
1. CARÁTER UNIVERSAL	85
2. MODOS PARTICULARES DA CONFIGURAÇÃO ARQUITETÔNICA	86
a. <i>O edifício inteiramente fechado como Forma fundamental</i>	86
b. <i>A forma do interior e do exterior</i>	88
c. <i>A decoração</i>	95
3. DIFERENTES ESPÉCIES DE CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA ROMÂNTICA	97
a. <i>A arquitetura pré-gótica</i>	97
b. <i>A arquitetura gótica propriamente dita</i>	97
c. <i>A arquitetura civil da Idade Média</i>	98
<i>Segunda Seção: A ESCULTURA</i>	101
<i>Primeiro Capítulo: O PRINCÍPIO DA ESCULTURA</i>	
PROPRIAMENTE DITA	111
1. O CONTEÚDO ESSENCIAL DA ESCULTURA	111
2. A BELA FORMA DA FIGURA [<i>GESTALT</i>] ESCULTÓRICA	114
a. <i>Eliminação da particularidade da aparição [<i>Erscheinung</i>]</i>	117
b. <i>Eliminação da expressão facial</i>	117
c. <i>A individualidade substancial</i>	118
3. A ESCULTURA COMO ARTE DO IDEAL CLÁSSICO	119
<i>Segundo Capítulo: O IDEAL DA ESCULTURA</i>	121
1. CARÁTER UNIVERSAL DA FORMA [<i>GESTALT</i>] ESCULTÓRICA IDEAL	123
2. OS ASPECTOS PARTICULARES DA FORMA [<i>GESTALT</i>] ESCULTÓRICA IDEAL	
COMO TAL	126
a. <i>O perfil grego</i>	127
b. <i>Posição e movimento do corpo</i>	136
c. <i>Vestimenta</i>	139
3. INDIVIDUALIDADE DAS FORMAS [<i>GESTALT</i>] ESCULTÓRICAS IDEAIS	147
a. <i>Atributos, armas, ornamentos etc.</i>	148

SUMÁRIO

<i>b. Diferenças de idade e de sexo relativas aos deuses, heróis, homens, animais</i>	151
<i>c. Exposição dos deuses singulares</i>	157
<i>Terceiro Capítulo: AS DIVERSAS ESPÉCIES DE EXPOSIÇÃO E DE MATERIAL E OS ESTÁGIOS HISTÓRICOS DE DESENVOLVIMENTO DA ESCULTURA</i>	161
1. MODOS DE EXPOSIÇÃO	161
<i>a. A estátua singular</i>	162
<i>b. O grupo</i>	163
<i>c. O relevo</i>	166
2. MATERIAL DA ESCULTURA	167
<i>a. Madeira</i>	168
<i>b. Marfim, ouro, bronze, mármore</i>	169
<i>c. Pedras preciosas e vidro</i>	172
3. ESTÁGIOS HISTÓRICOS DE DESENVOLVIMENTO	174
<i>a. A escultura egípcia</i>	175
<i>b. A escultura dos gregos e dos romanos</i>	179
<i>c. A escultura cristã</i>	182
<i>Terceira Seção: AS ARTES ROMÂNTICAS</i>	187
<i>Primeiro Capítulo: A PINTURA</i>	195
1. O CARÁTER GERAL DA PINTURA	197
<i>a. Determinação principal do conteúdo</i>	200
<i>b. O material sensível da pintura</i>	202
<i>c. Princípio do tratamento artístico</i>	207
2. A DETERMINIDADE PARTICULAR DA PINTURA	210
<i>a. O conteúdo romântico</i>	210
<i>b. As determinações mais precisas do material sensível</i>	230
<i>c. A concepção, a composição e a caracterização artísticas</i>	242
3. O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA PINTURA	259
<i>a. A pintura bizantina</i>	261
<i>b. A pintura italiana</i>	262
<i>c. A pintura holandesa e alemã</i>	271
<i>Segundo Capítulo: A MÚSICA</i>	277
1. O CARÁTER GERAL DA MÚSICA	281
<i>a. Comparação com as artes plásticas e a poesia</i>	281
<i>b. Concepção musical do conteúdo</i>	289
<i>c. Efeito da música</i>	291
2. A DETERMINIDADE PARTICULAR DOS MEIOS DE EXPRESSÃO MUSICAL	296

CURSOS DE ESTÉTICA

<i>a. Medida temporal, compasso e ritmo</i>	299
<i>b. A harmonia</i>	306
<i>c. A melodia</i>	315
3. A RELAÇÃO DOS MEIOS DE EXPRESSÃO MUSICAL COM O SEU CONTEÚDO ..	319
<i>a. A música de acompanhamento</i>	322
<i>b. A música autônoma</i>	335
<i>c. A execução artística</i>	338
GLOSSÁRIO	343

NOTA DOS TRADUTORES

O terceiro volume dos *Cursos de Estética*, que contempla o sistema das artes particulares – exceto a poesia, a qual constituirá o objeto do quarto e último volume – apresentou algumas dificuldades específicas de tradução, relacionadas ao domínio de cada uma das artes particulares examinadas por Hegel. Os problemas enfrentados foram principalmente os seguintes:

1) Tendo em vista o domínio próprio de cada arte, por vezes a tradução teve de encontrar equivalências que se adaptassem menos aos conceitos gerais da estética hegeliana, já estabelecidos nos volumes anteriores com uma tradução padrão, do que ao âmbito da matéria de cada uma das artes. Ou seja, certos conceitos gerais da estética hegeliana, quando inseridos no contexto específico de uma arte, tiveram de ser traduzidos segundo este âmbito particular e não segundo seu significado mais geral. Este foi o caso do termo *Innigkeit*, que anteriormente, no domínio da Forma de arte romântica, foi traduzido por “interioridade”, mas no atual campo da pintura, que lida com a interioridade por assim dizer sensível e ligada a casos concretos particulares, tivemos de optar por “intimidade”. Entre as artes, igualmente teve de ser observado sempre o contexto particular: o termo *Ton* na pintura significa “tom”, por exemplo, um tom de cor, ao passo que na música “som” e, em alguns casos inclusive também “tom”, por exemplo, um tom melódico. Por outro lado, no título “artes particulares”, o adjetivo *einzelnen* não pôde ser traduzido segundo sua significação lógica de “singular”, pois não faz sentido falar em “artes singulares”.

2) Na abordagem hegeliana das artes particulares pode-se notar que cada uma das artes é situada por meio de termos-chaves que são, por definição, multívocos.

Hegel opera com estes termos chaves explorando seus diferentes sentidos, ora empregando-os em casos particulares, ora extraíndo deles definições gerais, tornando assim impossível uma única tradução. Na arquitetura, por exemplo, o termo central *Umschließung* foi, na maior parte das vezes, traduzido por “envoltura”, embora o termo alemão não se limite a este único significado, pois *Umschließung* é a substantivação de *umschließen*, que é tanto “envolver”, “fechar”, quanto “cercar”. *Umschließung*, por isso, em alguns casos, foi traduzido por “recinto fechado”. O termo *Umgebung*, por sua vez, ora foi traduzido por “ambiente”, quando se referia à paisagem próxima à obra arquitetônica, e por “entorno” quando se referia a um espaço imediatamente contíguo à obra arquitetônica.

3) Uma terceira dificuldade diz respeito aos termos técnicos de cada uma das artes, pois tanto a arquitetura e a escultura quanto a pintura e a música possuem noções específicas que devem ser traduzidas segundo seu sentido peculiar. Para tanto, procuramos consultar dicionários e enciclopédias especializadas, bem como estudiosos de cada uma das artes em questão, não esquecendo também que muitos termos tinham na época de Hegel um sentido distinto do que têm hoje. E aqui aproveitamos para agradecer a Ronel Alberti da Rosa pela leitura atenta que fez do capítulo da música e por suas valiosas sugestões.

|245| PARTE III

O SISTEMA DAS ARTES PARTICULARES

Introdução

A *primeira* parte da nossa ciência referia-se ao conceito universal e à efetividade do belo na natureza e na arte: o belo verdadeiro e a arte verdadeira, o ideal na unidade ainda não desenvolvida de suas determinações fundamentais, independentemente do seu conteúdo particular e seus diferentes modos de aparição.

Em segundo lugar, esta unidade sólida em si mesma do belo artístico se desdobrou em si mesma em uma totalidade de Formas de arte, cuja determinidade era ao mesmo tempo uma determinidade do conteúdo, o qual o espírito artístico [*Kunstgeist*] tinha de configurar a partir de si mesmo em um sistema articulado em si mesmo de concepções de mundo [*Weltanschauungen*] belas do divino e do humano.

O que falta ainda a estas duas esferas é a efetividade no elemento do *exterior* mesmo. Pois embora falássemos – tanto no ideal como tal quanto nas Formas particulares do simbólico, do clássico e do romântico – sempre da relação ou da mediação completa do significado como do interior e de sua configuração no exterior e no que aparece, era, porém, considerado [como] esta realização apenas a produção mesma ainda *interior* da arte no círculo das concepções de mundo universais, nas quais ela se desdobra. Mas, na medida em que reside no conceito do belo mesmo se fazer, como obra de arte, exterior para a intuição imediata e objetivo para os sentidos e a representação sensível, de modo que o belo apenas por meio desta existência pertencente a ele mesmo se torna verdadeiramente para si mesmo o belo e o ideal, então, *em terceiro lugar*, temos ainda de olhar este círculo da obra de arte que se efetiva no elemento do sensível. Pois apenas por meio desta última configuração a obra de arte é verdadeiramente concreta, um indivíduo ao mesmo tempo real, encerrado em si mesmo, singular.

|246| O conteúdo deste terceiro âmbito da estética só pode ser constituído pelo *ideal*, já que o ideal é a Idéia do belo no conjunto [*Gesamtheit*] de suas concepções de mundo, a qual se objetiva. Por isso, a obra de arte há de ser apreendida também agora ainda como uma totalidade [*Totalität*] em si mesma articulada, no entanto como um organismo cujas diferenças, se elas já se *particularizavam* na segunda parte em um círculo de concepções de mundo essencialmente diversas, agora se desmembram como elos *isolados*, dos quais cada um se torna por si um todo autônomo e nesta singularidade pode conduzir à exposição a totalidade [*Totalität*] das diferentes Formas de arte. Em si, segundo o conceito, certamente o conjunto [*Gesamtheit*] desta nova efetividade da arte pertence a *uma* totalidade [*Totalität*]; mas na medida em que é o domínio da presença sensível no qual a mesma torna-se real a si mesma, agora o ideal se dissolve em seus momentos e fornece a eles uma duração autônoma por si mesma, embora eles surjam um para o outro, relacionem-se essencialmente entre si e possam se complementar reciprocamente. Este universo artístico real é o sistema das *artes particulares*.

Assim como as Formas de arte particulares [*besonderen*], tomadas como totalidade, têm em si mesmas um progredir, um desenvolvimento do simbólico para o clássico e para o romântico, encontramos por um lado também nas artes particulares [*einzelnen*] semelhante progredir, na medida em que são as Formas de arte mesmas que alcançam sua existência por meio das artes particulares. Por outro lado, contudo, as artes particulares também têm, independentemente das Formas de arte, as quais elas objetivam, em si mesmas um vir a ser, um decurso, que é nesta sua relação mais abstrata *comum* a todas. Cada arte tem o seu tempo de florescimento de formação consumada como arte – e para ambos os lados um antes e um depois desta consumação. Pois os produtos do conjunto das artes são obras do espírito e, portanto, não estão imediatamente prontos no interior de seu domínio determinado tal como as configurações da natureza, mas são um começar, progredir, consumir e finalizar, um crescer, florescer e degenerar.

|247| Estas diferenças mais abstratas, cujo decurso, já que o mesmo se faz valer em todas as artes, queremos aqui indicar logo de início de modo breve, são aquilo que se cuida de designar costumeiramente sob o nome de estilo *rígido*, *ideal* e *agradável* como os diversos *estilos artísticos*, os quais se referem principalmente aos modos de intuição e exposição universais, em parte com respeito à Forma exterior e a sua não liberdade, liberdade, simplicidade, sobrecarga em detalhes etc., em geral se referem a todos os aspectos, segundo os quais a determinidade do conteúdo irrompe no fenômeno exterior; em parte concernem ao lado do aprimoramento técnico do material sensível, no qual a arte leva o seu Conteúdo à existência.

INTRODUÇÃO

É um preconceito corrente pensar que a arte teve início com o *simples* e o *natural*. Sem dúvida isso pode ser admitido em certo sentido; o rude e o selvagem, a saber, são sobretudo o espírito autêntico [*echten*] da arte frente ao mais natural e mais simples. Uma outra coisa, porém, é o natural, o vivo e o simples da arte enquanto bela arte. Aqueles inícios que são simples e naturais no sentido da rudeza ainda não pertencem de modo algum à arte e à beleza; tal como crianças fazem figuras [*Figuren*] simples e desenham com alguns traços informes uma forma humana, um cavalo etc. A beleza como obra do espírito [*Geisteswerk*], ao contrário, necessita mesmo para os seus inícios já de uma técnica formada, de múltiplas tentativas e de exercício; e o simples como simplicidade do belo, a grandeza ideal, são muito mais um resultado que apenas depois de várias mediações chegou a transpor o múltiplo, o variegado, o confuso, o extravagante, o que é laborioso, e a esconder e apagar todos os preparativos e revestimentos justamente neste triunfo, de modo que a beleza livre parece surgir completamente desimpedida de um só golpe. Do mesmo modo se dá com o comportar-se de um ser humano culto que em tudo que fala e faz se move inteiramente com simplicidade, liberdade e naturalidade, porém |248| não possui de saída esta liberdade simples, mas a alcançou antes de tudo como resultado de uma formação consumada.

Por isso, tanto segundo a natureza da coisa quanto segundo a história efetiva, a arte aparece em seus inícios muito mais como o *artificial* [*Künstlichkeit*] e pesada, muitas vezes pormenorizadamente em coisas secundárias, laboriosamente na elaboração dos revestimentos e dos entornos em geral; e quanto mais composto e diverso é este exterior, tanto mais simples é então o expressivo propriamente dito; isto é, tanto mais pobre permanece a expressão verdadeiramente livre, viva, do espiritual em suas Formas e movimentos.

Segundo este lado, as primeiras, mais antigas, obras de arte forneceram em todas as artes particulares o conteúdo em si mesmo *mais abstrato*, histórias simples na poesia, teogonias efervescentes com pensamentos abstratos e o desenvolvimento incompleto deles, santos singulares em pedra e madeira etc.; e a exposição permanece grosseira, monótona ou confusa, rija, seca. Particularmente na arte plástica a expressão facial é embotada, não no repouso da reflexão [*Sinnes*] em si mesma espiritual, profunda, mas no repouso do vazio animal, ou, inversamente, aguda e exagerada em traços característicos. De igual modo também as Formas corpóreas e seus movimentos são mortos, os braços, por exemplo, estão ao longo do corpo, as pernas não estão afastadas ou são movidas desajeitada, angulosa ou agudamente, aliás, as figuras são também informes, muito comprimidas ou exageradamente magras e alongadas. Ao contrário, nas obras exteriores – trajes, cabelos, armas e enfeites semelhantes – é empregado na maioria das vezes muito amor e esforço, mas as pregas

dos trajes, por exemplo, permanecem desajeitadas e autônomas, sem se adaptarem às Formas corpóreas – tal como podemos ver com freqüência nas imagens de Maria e santos de tempos primevos –, em parte enfileiradas com regularidade uniforme, em parte dispostas diversamente em ângulos abruptos, não fluidos, mas larga e amplamente dispersos. De igual modo, as primeiras poesias são alquebradas, desconexas, monótonas, dominadas abstratamente por *uma* representação ou |249| sentimento somente, ou também selvagens, impetuosas, o singular está entrelaçado de modo não claro e o todo ainda não foi costurado em uma organização interior firme.

Mas o estilo, como temos de considerá-lo aqui, começa, por isso, depois de tais trabalhos prévios, primeiramente com a arte autenticamente bela. Certamente o estilo é nela de começo igualmente ainda áspero, porém já suavizado com maior beleza para o *rígido*. Este estilo rígido é a abstração suprema do belo que se detém no importante, o expressa e expõe em suas grandes massas, ainda desprezando o encanto e a graça, deixando que a coisa mesma domine a situação e principalmente não dispensando muito esforço e preparação [*Ausbildung*] para as coisas secundárias. Neste caso, o estilo rígido também se prende ainda à reprodução do existente. Como ele, por um lado, segundo o conteúdo, encontra-se, com respeito às representações e à exposição, no dado, por exemplo, na tradição religiosa consagrada existente, ele quer também, por outro lado, que se imponha a *coisa* [*Sache*] à Forma exterior e não meramente à sua própria invenção. Pois ele se satisfaz com o efeito grandioso geral de que a coisa seja, e persegue também na expressão o que é e o existente. De igual modo, todo o contingente é mantido à distância deste estilo, para que não aparente [*scheine*] a penetração do arbítrio e da liberdade da subjetividade; os motivos são simples, os fins expostos são poucos, e assim não se mostra então também nenhuma grande diversidade no singular da configuração, dos músculos, dos movimentos.

Em segundo lugar, o estilo ideal, puramente belo, paira no centro entre a expressão apenas substancial da coisa e o sair-para-fora inteiro para o aprazível. Podemos designar como o caráter deste estilo a suprema vitalidade em uma grandeza silenciosa bela, tal como a mesma pode ser admirada nas obras de Fídias ou em Homero. Isto é uma vitalidade de todos os pontos, Formas, giros, movimentos, membros, nos quais nada é sem significado e destituído de expressividade, mas tudo é ativo e eficiente e indica a excitação, |250| o pulso da vida livre mesma, de qualquer modo que a obra de arte seja considerada; uma vitalidade que expõe, no entanto, essencialmente apenas um todo, que é apenas a expressão de um conteúdo *único*, de uma individualidade e ação *únicas*.

Em tal vitalidade verdadeira encontramos mais adiante então ao mesmo tempo o alento da *graça* derramado sobre a obra inteira. A *graça* é um voltar-se para o ouvinte, o espectador, aquele que é desprezado pelo estilo rígido. Contudo, mesmo

INTRODUÇÃO

que a *Cáris*¹, a *Gratia* se mostre também apenas como um agradecimento, um aprazimento diante de um outro, ela permanece todavia no estilo ideal completamente livre de toda intenção de agradar. Podemos explicar isso de modo mais especulativo da seguinte maneira. A coisa [*Sache*] é o substancial concentrado, fechado para si mesmo. Mas na medida em que ela entra na aparição por meio da arte e, por assim dizer, se esforça com isso em existir para os outros, em transitar de sua simplicidade e solidez em si mesma para a particularização, divisão e singularização, então este progresso na existência [*Existenz*] para os outros há de ser interpretado igualmente como um aprazimento pelo lado da coisa, na medida em que ela não aparente por si mesma necessitar desta existência [*Dasein*] mais concreta e, mesmo assim, verte-se para nós completamente na mesma. Tal encanto, contudo, pode fazer-se valer neste estágio apenas se o substancial, mantido em si mesmo, ao mesmo tempo existe também despreocupadamente frente à graça de sua aparição [*Erscheinung*], que floresce apenas para fora como uma espécie de excesso. Esta indiferença da confiança interior para com a sua existência, este repouso dela em si mesma, são o que constitui a negligência da graça, a qual não introduz imediatamente nenhum valor nesta sua aparição. Justamente nisso há de ser procurado ao mesmo tempo o *caráter elevado* do estilo belo. A bela arte livre é descuidada na Forma exterior, na qual ela não deixa ser notada nenhuma reflexão, nenhuma finalidade, nenhuma intencionalidade, mas em cada expressão, em cada voltar-se, apenas aponta para a Idéia e alma do todo. Apenas deste modo é conservado o ideal [*Ideale*] do estilo belo, o qual não é nem áspero nem rigoroso, mas já se abranda |251| na serenidade do belo. Nenhuma exteriorização, nenhuma parte, sofre violência, cada membro aparece por si mesmo, alegra-se de sua própria existência, todavia resigna-se ao mesmo tempo de ser apenas um momento do todo. É isso somente que fornece na profundidade e determinidade da individualidade e do caráter o encanto da vivificação; por um lado apenas a coisa domina; mas na minuciosidade, na diversidade clara e todavia plena dos traços, que tornam inteiramente determinada, distinta, viva e presente a aparição, o espectador é libertado, por assim dizer, da coisa como tal, ao ter completamente diante de si a vida concreta dela.

1. O termo *Cáris* provém do grego *Χφί*, e remonta a *Cárites* [*Χφριπέ*], as três deusas abençoadoras. A transformação das *cárites* no conceito da “graça e encanto amoroso corporal” ocorreu com Homero, quando surge também a fixação das três graças e sua denominação de *Aglae*, *Eufrosina* e *Tália*. *Aglae*, “a cintilante”, *Eufrosina*, “a que alegra o coração” e *Tália* “a que provoca o reflorescimento”. Seus poderes se estendiam sobre todos os divertimentos da vida, e dispensavam aos homens o bom humor, a elegância, as boas maneiras, a liberalidade, a eloquência, a prudência. Representavam-nas jovens, lindas, esbeltas, dando-se as mãos em atitude de dança ou segurando-se pelos ombros. Quase sempre nuas, ou apenas vestidas com leves tecidos ou véus flutuantes (N. da T.).

Por meio deste último ponto, contudo, o estilo ideal, tão logo ele continue perseguindo ainda mais adiante esta inflexão para o lado exterior da aparição, transita para o estilo *aprazível*, agradável. Aqui manifesta-se imediatamente uma outra intenção do que a vitalidade da coisa mesma. O agradar, o efeito para fora, anuncia-se como finalidade e se torna um assunto para si mesmo. Assim, por exemplo, o famoso Apolo de Belvedere não pertence ele mesmo ao estilo *aprazível*, mas pelo menos à transição do elevado ideal para o encantador. Na medida em que em tal espécie de aprazimento não é mais a coisa única mesma para a qual se conduz todo o fenômeno exterior, deste modo as particularidades tornam-se todavia cada vez mais independentes, mesmo se elas inicialmente provêm ainda da coisa mesma e são necessárias por meio dela. Sente-se que elas são empregadas, acionadas, como adornos, como episódios propositados. Mas justamente porque elas permanecem casualidades para a coisa e porque têm a sua determinação essencial apenas na relação com o espectador ou o leitor, lisonjeiam a subjetividade para a qual é trabalhado. Virgílio e Homero, por exemplo, alegam, segundo este lado, por meio de um estilo desenvolvido, no qual se vê a pluralidade das intenções, o esforço para agradar. Na arquitetura, escultura e pintura [252], desaparecem por meio do aprazimento massas grandiosas, simples, por toda a parte se mostram pequenas imagens por si mesmas, enfeite, adorno, covinhas nas faces, penteado gracioso, sorrisos, pregueado múltiplo nos trajes, cores e Formas atraentes, posições surpreendentes, difíceis, mas ainda assim movidos sem violência etc. Na chamada arquitetura gótica ou alemã, por exemplo, onde ela progride para o *aprazível*, encontramos uma graciosidade configurada até o infinito, de modo que o todo aparece composto de puras colunas pequenas sobrepostas, com adornos, pequenas torres, cumes etc., os quais aprazem por si mesmos, sem todavia destruir a impressão das grandes relações e das massas a não serem sobrepujadas.

Mas, na medida em que este estágio inteiro da arte parte em direção ao efeito [*wirkung*] no exterior por meio da exposição do exterior, podemos indicar o *efeito* [*Effekt*] como a sua universalidade ulterior, o qual então pode se servir como meio da impressão também do não *aprazível*, do forçado, do colossal – para o qual, por exemplo, o gênio imenso de Miguel Ângelo muitas vezes se deixou levar –, do contraste brusco etc. Em geral, o efeito é a direção predominante para o público, de modo que a configuração não se expõe mais por si mesma em repouso, auto-suficiente, feliz, mas se volta para fora e chama por assim dizer para si o espectador e procura se colocar em relação com ele por meio do modo de exposição mesmo. Ambos, o repouso em si mesmo e o voltar-se para o espectador, certamente devem estar dados na obra de arte, mas os lados devem se encontrar no equilíbrio mais puro. Se a obra de arte está inteiramente encerrada apenas em si mesma no estilo

INTRODUÇÃO

rígido, sem querer falar ao espectador, então não causa interesse; se sai para fora em demasia diante dele, então o agrada, mas sem a solidez, ou não o agrada por meio da solidez do conteúdo e a concepção ou exposição simples do mesmo. Este sair-para-fora cai então na casualidade do aparecer e torna a configuração mesma uma tal casualidade, na qual não reconhecemos mais a coisa |253| e sua Forma necessária fundamentada por meio de si mesma, mas o *poeta* e o *artista* com as suas intenções subjetivas, sua obra e sua habilidade de execução. Desta maneira, o público se torna inteiramente livre do conteúdo essencial da coisa e se encontra, por meio da obra, em diálogo apenas com o artista, na medida em que importa que cada um reconheça o que o artista quis, de que modo ele o empreendeu e realizou astuta e habilmente. Ser conduzido a esta comunhão da inteligência e do julgamento com o artista lisonjeia ao máximo, e o leitor ou ouvinte admira o poeta e o músico, o espectador em maior grau o artista plástico e tem a sua vaidade tanto mais satisfeita quanto mais a obra de arte o convida a este juízo artístico subjetivo e lhe fornece as intenções e os pontos de vista. No estilo rígido, ao contrário, não são feitas, por assim dizer, concessões ao espectador, é a substância do Conteúdo que em sua exposição [*Darstellung*] rechaça rigorosa e asperamente a subjetividade. Este rechaçamento pode decerto ser muitas vezes também uma mera hipocondria do artista, que introduz uma profundidade do significado na obra de arte, mas não progride para a exposição [*Exposition*] livre, leve, alegre, da coisa, e sim quer criar intencionalmente dificuldades para o espectador. Uma tal mesquinhez secreta é então ela mesma apenas novamente uma afetação e uma oposição falsa contra aquele aprazimento.

Principalmente os franceses trabalham para o que lisonjeia, estimula, é pleno de efeito, e desenvolveram, por conseguinte, este voltar-se leviano, aprazível, para o público como a questão principal, na medida em que eles procuram o valor propriamente dito de suas obras na satisfação dos outros, os quais lhes interessam, sobre os quais querem produzir um efeito. Esta direção é particularmente acentuada em sua poesia dramática. Assim narra, por exemplo, [Jean François] Marmontel sobre a apresentação de seu *Denis le tyran* [1784] a seguinte |254| anedota. O momento decisivo era uma pergunta aos tiranos. A Clairon, que tinha de fazer esta pergunta enquanto se aproxima o momento importante e invoca Dioniso, ao mesmo tempo dá um passo à frente em direção aos espectadores, os quais ela com isso apostrofa, – e por meio desta ação o sucesso da peça inteira estava decidido.

Nós alemães, pelo contrário, exigimos em demasia um Conteúdo nas obras de arte em cuja profundidade o artista então se satisfaz a si mesmo, despreocupadamente em relação ao público, o qual deve ele mesmo ver, esforçar-se e ajudar-se o quanto pode e quer.

DIVISÃO

No que diz respeito a uma *divisão* mais precisa da nossa terceira parte principal, depois destas alusões gerais sobre as diferenças de estilo comuns a todas as artes, particularmente o entendimento unilateral procurou pelos diversos fundamentos para a classificação das artes particulares e das espécies artísticas particulares. A divisão autêntica [*echte*], contudo, pode ser tomada apenas da natureza da obra de arte, a qual explicita na totalidade dos gêneros a totalidade dos lados e momentos que residem no seu próprio conceito. A próxima questão que se oferece como importante a esse respeito é o ponto de vista de que a arte, na medida em que suas configurações alcançam agora a determinação de sair para a realidade sensível, é desse modo também para os *sentidos*, de sorte que a determinação destes sentidos [*Sinne*] e da materialidade que lhes corresponde, na qual a obra de arte se objetiva, deve fornecer os fundamentos de divisão para as artes particulares. Os sentidos, por serem *sentidos*, isto é, por se referirem ao material, ao que está um fora do outro e ao múltiplo em si mesmo, são eles mesmos diversos: tato, olfato, paladar, audição e visão. Demonstrar a necessidade interior desta totalidade e a sua articulação não é aqui da nossa alçada, [255] mas questão da filosofia da natureza; nossa pergunta limita-se à investigação de saber se todos estes sentidos – e quando não, qual deles então – têm a capacidade, segundo o seu conceito, de serem órgãos para a apreensão de obras de arte. A esse respeito excluímos anteriormente (vol. I, p. 59 e ss.) o tato, o paladar e o olfato. O acariciar as partes macias de mármore das deusas femininas proposto por Böttiger² não pertence à observação artística e ao deleite ar-

2. Karl August Böttiger (1760-1835), filólogo especialista em Antigüidade (N. da T.).

tístico. Pois por meio do *sentido tátil* o sujeito, como indivíduo singular sensível, relaciona-se meramente com o singular sensível e à sua gravidade, dureza, maciez, resistência material; mas a obra de arte não é algo meramente sensível, e sim o espírito como aparece no sensível. Tampouco uma obra de arte pode ser *degustada* como obra de arte, porque o paladar [*Geschmack*] não deixa o objeto livre por si mesmo, mas lida realmente [*reell*] de modo prático com ele, dissolvendo e consumindo-o. Um aprimoramento [*Bildung*] e refinamento do paladar só é possível e necessário no que se refere aos alimentos e à sua preparação ou às qualidades químicas dos objetos [*Objekte*]. No entanto, o objeto [*Gegenstand*] da arte deve ser intuído em sua objetividade [*Objektivität*] autônoma por si mesma, que certamente é para o sujeito, mas apenas de modo teórico, inteligente, e não prático, e sem qualquer relação com o desejo e a vontade. No que diz respeito ao *olfato*, ele tampouco pode ser um órgão do deleite artístico, porque as coisas só se oferecem ao olfato na medida em que são processáveis em si mesmas, dissolvem-se através do ar e sua influência prática.

A *visão*, ao contrário, tem uma relação puramente teórica com os objetos [*Gegenständen*] por meio da luz, esta matéria por assim dizer imaterial, a qual também deixa persistirem os objetos [*Objekte*] livres por si mesmos, faz com que brilhem [*scheinen*] e apareçam [*erscheinen*], mas não os consome imperceptível ou abertamente de modo prático, como o ar e o fogo. Pois para o ver destituído de desejo, |256| tudo o que existe materialmente no espaço como uma separação recíproca [*Außereinander*], manifesta-se apenas segundo a sua forma e cor, na medida em que permanece intacto na sua integridade.

O outro sentido teórico é a *audição*. Aqui revela-se o oposto. Em vez da forma, cor etc., a audição tem a ver com o som, com a vibração do corpo, que não é processo algum de dissolução, tal como o olfato carece dele, mas é um mero tremor do objeto [*Gegenstand*], donde o objeto [*Objekt*] é mantido incólume. Esta movimentação ideal [*ideelle*], na qual se exterioriza por meio do seu soar, por assim dizer, a subjetividade simples, a alma do corpo, igualmente o ouvido apreende teoricamente tal como o olho apreende a forma e a cor e deixa, desse modo, o interior dos objetos virem a ser para o interior mesmo.

A estes dois sentidos junta-se, como terceiro elemento, a *representação* sensível, a recordação, a conservação das imagens, as quais entram na consciência por meio da intuição singular, aqui subsumida sob universalidades, com as quais são postas em relação e unidade por meio da imaginação, de modo que existe, por um lado, a realidade exterior mesma como interior e espiritual, enquanto o espiritual, por outro lado, assume na representação a Forma do exterior e chega à consciência como uma separação e uma justaposição recíprocas [*Außereinander und Nebeneinander*].

Este modo de concepção triplo dá à arte a conhecida divisão em artes *plásticas*, as quais elaboram o seu conteúdo visivelmente para a forma e cor objetivas exteriores, *em segundo lugar* em artes *sonoras*, a *música*, e *em terceiro lugar* na *poesia*, a qual, como arte *discursiva*, emprega o som meramente como signo, a fim de se voltar por meio dele ao interior da intuição, do sentimento e da representação espirituais. Se quisermos permanecer neste lado sensível como o último fundamento de divisão, então ficamos imediatamente embaraçados com respeito aos princípios mais precisos, já que os fundamentos da divisão, em vez de serem tomados do [257] conceito concreto da coisa mesma, são tomados apenas de um dos lados mais abstratos do mesmo. Temos de nos voltar, por conseguinte, novamente para o modo de divisão de alcance mais profundo, que já foi indicado na introdução como a verdadeira articulação sistemática desta terceira parte. A arte não tem outro ofício a não ser trazer perante a intuição sensível a verdade tal como ela se encontra no espírito, reconciliada com a objetividade e com o sensível segundo a sua totalidade. Na medida em que isso deve ocorrer neste estágio no elemento da realidade exterior das configurações artísticas, então aqui se desfaz a totalidade, a qual é o absoluto segundo sua verdade, em seus diversos momentos.

O *ponto médio*, o centro autêntico sólido, é formado aqui pela representação [*Darstellung*] do *absoluto*, do deus mesmo como deus, que ainda não se desenvolveu por si em sua *autonomia* para o movimento e a diferença e ainda não progrediu para a ação e a particularização de si mesmo, mas se fechou em si mesmo em repouso e quietude divinos grandiosos: o ideal configurado adequadamente em si mesmo [*an sich selbst*], que na sua existência permanece em identidade correspondente consigo mesmo. A fim de poder aparecer nesta autonomia infinita, o absoluto tem de ser apreendido como espírito, como sujeito, mas como sujeito que tem em si mesmo [*an sich selbst*] ao mesmo tempo sua aparição [*Erscheinung*] exterior adequada.

Mas como sujeito divino que sai para a realidade efetiva, ele tem diante de si um mundo *exterior* circundante, o qual deve ser configurado conforme o absoluto para uma aparição [*Erscheinung*] coincidente com ele, perpassada pelo absoluto. Este mundo circundante é, por um lado, o *objetivo* [*Objektive*] como tal, o solo, a envoltura, da natureza exterior, a qual não tem por si mesma nenhum significado absoluto espiritual, nenhum interior subjetivo, e, portanto, também só está capacitada a expressar alusivamente o espiritual, para quem deve aparecer como a envoltura configurada para a beleza.

Frente à natureza exterior está o *interior subjetivo*, o ânimo humano como elemento para a existência e para a [258] aparição do absoluto. Com esta subjetividade apresenta-se imediatamente a multiplicidade e a diversidade da individuali-

dade, da particularização, da diferença, da ação e do desenvolvimento, em geral o mundo pleno e variegado da efetividade do espírito, no qual o absoluto é sabido, querido, sentido e acionado.

Desta indicação já resulta que as diferenças, nas quais se fragmenta o conteúdo total da arte, coincidem, para a apreensão e exposição, essencialmente com aquilo que consideramos na segunda parte como a Forma de arte simbólica, clássica e romântica. Pois o simbólico, em vez de conduzir à identidade do conteúdo e da Forma, conduz apenas ao parentesco de ambos e à mera indicação do significado interior no seu fenômeno, que é exterior a ele mesmo e ao Conteúdo que deve expressar, e fornece, por conseguinte, o tipo fundamental para aquela arte que alcança a tarefa de desenvolver o objetivo como tal, o ambiente da natureza, em uma bela envoltura artística do espírito e de imaginar alusivamente para este exterior o significado interior do espiritual. O ideal clássico, pelo contrário, corresponde à exposição do absoluto como tal em sua realidade exterior que repousa autonomamente em si mesma, enquanto a Forma de arte romântica tem por conteúdo, bem como por Forma, a subjetividade do ânimo e do sentimento na sua infinitude e particularidade finita.

Segundo este fundamento de divisão, o sistema das artes particulares se articula da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, temos diante de nós a *arquitetura* como o início fundamentado por meio da coisa mesma. Ela é o início da arte, pois para a exposição do seu Conteúdo artístico a arte não encontrou em geral no seu começo nem o material adequado nem as Formas correspondentes, e tem de se satisfazer, portanto, com o mero *procurar* da verdadeira adequação e na exterioridade do conteúdo e do modo de exposição. O material desta primeira arte é o [259] não-espiritual em si mesmo [*an sich selbst Ungeistige*], a matéria pesada e configurável apenas segundo as leis da gravidade; a sua Forma são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade de uma obra de arte.

A *segunda arte* é a *escultura*. Para o seu princípio e conteúdo, ela tem a individualidade espiritual como o ideal clássico, de modo que o interior e espiritual encontram a sua expressão na aparição corpórea imanente ao espírito, a qual a arte tem de expor aqui na existência artística efetiva. Ela toma como seu material, por conseguinte, igualmente ainda a matéria pesada em sua totalidade espacial, sem contudo formar regularmente a mesma meramente com respeito à sua gravidade e às condições naturais dela segundo as Formas do orgânico ou inorgânico ou, com vistas à sua visibilidade, rebaixá-la a uma mera aparência [*Scheinen*] do aparecer [*Ercheinens*] exterior e particularizá-la essencialmente em si mesma. Mas a *Forma* [*Form*] determinada por meio do conteúdo mesmo é aqui a vitalidade real do espírito, a forma [*Gestalt*] humana e o organismo objetivo dela alentado pelo espírito,

organismo que tem de configurar para a aparição adequada a autonomia do divino em seu repouso elevado e grandeza quieta, não tocado pela ambigüidade e limitação do agir, dos conflitos e padecimentos.

Em terceiro lugar devemos reunir em uma última totalidade as artes que são chamadas para configurar a interioridade do subjetivo.

O *início* deste último todo é formado pela *pintura*, na medida em que ela emprega a forma exterior mesma inteiramente para a expressão do *interior*, o qual então expõe no interior do mundo circundante não apenas o encerramento ideal do absoluto em si mesmo, mas também traz o mesmo para a intuição como subjetivo em si mesmo [*an sich selbst*] em sua existência, querer, sentir, agir espirituais, em sua atividade e relação com outro e, portanto, também no sofrimento, na dor e na morte, no círculo inteiro das paixões e satisfações. [260] O seu objeto [*Gegenstand*] não é mais, portanto, Deus como tal, como *objeto* [*Objekt*] da consciência humana, mas esta consciência mesma: o Deus ou em sua efetividade do agir e sofrer subjetivamente vivo ou como espírito da comunidade, como o espiritual que se sente, tranqüilo em seu renunciar, em seu sacrifício, em sua animação e alegria do viver e atuar no seio do mundo existente. Como meio para a exposição deste conteúdo, a pintura, no que concerne à *forma*, pode se servir em geral do fenômeno exterior, tanto da natureza como tal quanto do organismo humano, na medida em que o mesmo deixa o espiritual brilhar claramente através de si. – Como *material*, ao contrário, ela não pode usar a materialidade pesada e sua existência completamente espacial, mas tem de interiorizar em si mesmo [*an sich selbst*] este material, tal como faz com as formas. A esse respeito, o primeiro passo pelo qual o sensível se eleva ao espírito consiste, por um lado, na superação [*Aufhebung*] do fenômeno sensível real, cuja visibilidade é transformada em mera *aparência* da arte; por outro lado, na *cor*, por meio de cujas diferenças, transições e fusões se realiza esta transformação. Por isso, a pintura concentra para a expressão do ânimo interior a triplicidade das dimensões espaciais na superfície como a interioridade mais próxima do exterior e expõe as distâncias e as formas espaciais por meio do aparecer [*Scheinen*] da cor. Pois a pintura não tem a ver com o tornar visível em geral, e sim com a visibilidade que tanto se particulariza em si mesma quanto se torna interior. Na escultura e na arquitetura, as formas tornam-se visíveis por meio da luz exterior. Na pintura, ao contrário, a matéria escura em si mesma tem em si mesma o seu interior, o ideal [*ideelles*], a luz; ela é banhada de luz em si mesma e, por essa razão, a luz está obscurecida em si mesma. Mas a unidade e a interpenetração recíproca [*Ineinsbildung*] da luz e do escuro é a cor.

[261] *Em segundo lugar*, o oposto à pintura em uma única e mesma esfera é formado pela *música*. O seu elemento autêntico é o interior como tal, o sentimen-

to destituído por si mesmo de forma, o qual não é capaz de se manifestar no exterior e na realidade dele, mas apenas por meio da exterioridade que rapidamente desaparece em sua exteriorização e que suprime [*aufhebende*] a si mesma. Por isso, o seu *Conteúdo* constitui a subjetividade espiritual em sua unidade em si mesma imediata, subjetiva, o ânimo humano, o sentimento como tal, o seu *material* constitui o som, a sua *configuração* [*Gestaltung*] constitui a figuração [*Figuration*]⁴, a concordância, o separar-se a si, o unir, o opor, o contradizer-se e dissolver-se dos sons segundo as suas diferenças quantitativas de um em relação ao outro e sua medida temporal desenvolvida artisticamente.

O que sucede a pintura e a música, *em terceiro lugar*, é a arte do discurso, a *poesia* em geral, a absoluta, verdadeira, arte do espírito e a sua exteriorização como espírito. Pois tudo o que a consciência concebe e configura espiritualmente em seu próprio interior, apenas o discurso pode assumir, expressar e trazer diante da representação. Segundo o conteúdo, a poesia é, por isso, a arte mais rica, mais ilimitada. Contudo, o que ela ganha pelo lado espiritual, ela perde igualmente pelo lado sensível. Na medida em que ela não trabalha nem para a intuição sensível como as artes plásticas, nem para o sentimento meramente ideal [*ideelle*] como a música, mas quer fazer os seus significados do espírito, configurados no interior, apenas para a representação e a intuição espirituais mesmas, assim o *material*, por meio do qual ela se manifesta, conserva para ela apenas ainda o valor de um *meio*, se bem que tratado artisticamente para a exteriorização do espírito junto ao espírito e não vale como uma existência sensível, na qual o Conteúdo espiritual está em condição de encontrar uma realidade correspondente a ele. Dentre os meios considerados até agora, este meio só pode ser o *som* como o material sensível relativamente ainda mais adequado ao espírito. O som, contudo, não conserva aqui, tal como na música, já [262] validade por si mesmo, de modo que pudesse se esgotar na configuração do mesmo a única finalidade essencial da arte, mas ele se preenche, inversamente, inteiramente com o mundo espiritual e o conteúdo [*Inhalt*] determinado da representação e intuição e aparece como mera designação exterior deste Conteúdo [*Gehalt*]. No que diz respeito ao *modo de configuração* da poesia, ela se mostra, nesse sentido, como a arte total por meio do fato de que ela repete no seu campo o modo de exposição das artes restantes, o que é apenas relativamente o caso na pintura e na música.

Por *um* lado, a saber, ela dá ao seu conteúdo, como poesia *épica*, a Forma da *objetividade*, a qual certamente não alcança também aqui uma existência exterior tal como nas artes plásticas, e sim é um mundo apreendido pela representação na

4. A *figuração* designa aqui a resolução de uma melodia ou de um acorde nos grupos de notas rítmicas (transcritos por meio de signos convencionais) (N. da T.).

Forma do objetivo e exposto como objetivo para a representação interior. Isto constitui o discurso propriamente dito como tal, que se satisfaz em seu próprio conteúdo e na exteriorização dele por meio do discurso.

Por outro lado, contudo, a poesia é, inversamente, igualmente discurso *subjetivo*, o interior que se evidencia como *interior*, a *lírica*, que a música chama em sua ajuda a fim de penetrar mais profundamente no sentimento e no ânimo.

Finalmente, *em terceiro lugar*, a poesia progride também para o discurso no interior de uma *ação* fechada em si mesma, que tanto se expõe a si objetivamente quanto exterioriza o interior desta efetividade objetiva e, portanto, pode ser irmanada com música e gesto, mímica, dança etc. Esta é a arte *dramática*, na qual o homem inteiro expõe reprodutivamente a obra de arte produzida pelo homem.

Estas cinco artes formam o sistema determinado e articulado em si mesmo da arte efetiva real. Além delas existem certamente ainda outras artes incompletas, a jardinagem, a dança etc., às quais podemos, contudo, apenas eventualmente fazer menção. Pois a consideração filosófica tem de se deter apenas nas diferenças conceituais [263] e desenvolver e apreender [*begreifen*] as configurações verdadeiras adequadas a elas. A natureza e a efetividade em geral sem dúvida não permanecem nestas delimitações determinadas, mas delas se afastam em liberdade mais ampla, e pode-se ouvir a esse respeito com frequência o elogio de que exatamente as produções geniais precisam se elevar acima de tais divisões; mas como na natureza as espécies híbridas, os anfíbios, as transições, manifestam, em vez da excelência e liberdade da natureza, apenas a sua impotência de não poder apreender as diferenças essenciais, fundamentadas, na coisa mesma, e de deixarem definhar as mesmas por meio de condições e influências exteriores, assim se dá também na arte com tais gêneros intermediários, embora os mesmos possam fornecer ainda algo amável, gracioso e meritório, quando não algo puro e simplesmente consumado.

Se depois destas observações e visões de conjunto introdutórias nos voltarmos para uma consideração mais específica das artes particulares, ficamos imediatamente embaraçados sob um outro aspecto. Pois depois de termos nos ocupado até agora da arte como tal, do ideal e das Formas universais, nas quais ela se desenvolve segundo o seu *conceito*, devemos agora passar para a existência concreta da arte e, com isso, para o empírico. Aqui se dá quase como na natureza, cujos círculos universais bem podem ser apreendidos em sua necessidade, mas em cuja existência sensível efetiva as configurações singulares e as espécies delas – tanto nos seus lados que elas oferecem à consideração, quanto em sua forma, na qual elas existem – são de tal riqueza de multiplicidade, que em parte se torna possível proceder com isso do modo o mais diverso em parte parece não bastar o conceito filosófico quando queremos empregar o critério de suas diferenças simples, e o pensamento conceitual [*begrei-*

fende] parece perder o fôlego diante desta plenitude. Mas se nos contentarmos com a mera descrição |264| e reflexões exteriores, então isto não concorda, por sua vez, com a nossa finalidade de um desenvolvimento científico-sistemático. A tudo isso se junta ainda a dificuldade de que cada arte particular já exige agora para si uma ciência própria, uma vez que com a sempre crescente paixão pelo conhecimento artístico o alcance das mesmas se tornou cada vez mais rico e amplo. Mas esta paixão dos diletantes tornou-se moda em nossa época, de um lado por meio da filosofia mesma, desde que se quis afirmar que na arte se encontra a religião autêntica, o verdadeiro e o absoluto e que ela é superior à filosofia, pois não é abstrata, mas contém a Idéia imediatamente na realidade e para a intuição e o sentimento concretos. Por outro lado, hoje em dia pertence à essência distinta na arte ocupar-se com tal abundância do detalhe mais infinito, e se exige de cada um que ele tenha percebido algo novo. Tal ocupação erudita com a arte é uma espécie de ociosidade instruída, que não precisa se tornar algo demasiadamente penoso. Pois é algo bastante agradável contemplar obras de arte, apreender os pensamentos e as reflexões que possam advir daí, familiarizar-se com os pontos de vista que outros tiveram junto a elas, a fim de se tornar e de ser juiz e conhecedor. Quanto mais ricos se tornaram os conhecimentos e as reflexões, pelo fato de que cada um quer ter encontrado ao mesmo tempo algo peculiar e próprio, tanto mais reclama agora cada arte particular, sim, cada ramo singular delas, a completude de um tratado próprio. Ao lado disso, o histórico, que necessariamente entra aqui, torna a coisa ainda mais erudita e prolixa na consideração e apreciação de obras de arte. Finalmente, deve ter-se visto muita, mas muita coisa e tê-las revisto, a fim de poder conversar sobre as singularidades de uma disciplina artística. Ora, eu certamente vi muitas coisas, mas não tudo que seria necessário para tratar |265| da matéria com todos os detalhes. – Queremos nos livrar de todas estas dificuldades apenas com a explicação simples de que no interior da nossa finalidade não se trata de modo algum de ensinar conhecimentos artísticos e apresentar erudição histórica, mas apenas de reconhecer filosoficamente os pontos de vista universais essenciais da coisa e a relação dela com a Idéia do belo em sua realização no sensível da arte. E nesta finalidade não pode nos incomodar, por último, a multiplicidade de lados das configurações artísticas anteriormente indicada, pois mesmo aqui, apesar desta multiplicidade, a essência adequada ao conceito da coisa mesma é o fio condutor; e mesmo quando ela se perde diversamente em casualidades através do elemento de sua realização, existem contudo pontos onde ela igualmente se mostra claramente, e apreender estes lados e desenvolvê-los filosoficamente é a tarefa que a filosofia tem de cumprir.

|266| *Primeira Seção*

A ARQUITETURA

A arte, na medida em que deixa sair o seu Conteúdo na existência [*Dasein*] efetiva para uma existência [*Existenz*] determinada, torna-se uma arte *particular*, e por conseguinte apenas agora podemos falar de uma arte real e, com isso, do início *efetivo* da arte. Com a particularidade, porém, na medida em que ela deve levar a cabo a objetividade da Idéia do belo e da arte, está dada imediatamente, segundo o conceito, uma *totalidade* do particular. Desse modo, se aqui no círculo das artes particulares é tratado primeiramente da arquitetura, isso não deve ter apenas o sentido de que a arquitetura se coloca como aquela arte que, por meio da determinação do conceito, resulta como a primeira a ser considerada, mas deve se mostrar igualmente que ela também deve ser tratada como a primeira arte segundo a *existência*. Todavia, na resposta à pergunta de qual início tomou a bela arte segundo o conceito e a realidade, podemos excluir completamente tanto o elemento histórico empírico quanto as reflexões exteriores, as suposições e as representações naturais, que tão fácil e diversamente podem ser feitas a esse respeito.

Tem-se, a saber, habitualmente o impulso de examinar uma coisa no seu início, porque o início é o modo mais simples em que ela se mostra. Com isso, mantêm-se em segundo plano a representação obscura de que este modo simples manifesta a coisa em seu conceito e origem, e a formação de um tal começo até o estágio em que ele há de ser propriamente colocado é então apreendida mais adiante com não menos facilidade por meio da categoria trivial de que a arte conduziu este processo *sucessivamente* até aquele estágio. Mas o início simples é, segundo o seu Conteúdo, algo por si mesmo tão sem significado, que ele deve aparecer para o

pensamento filosófico |267| como completamente casual, mesmo se justamente por isso o nascimento é tomado deste modo como sendo mais compreensível [*begreiflicher*] para a consciência habitual. Assim se conta, por exemplo, a fim de explicar a origem da pintura, a história de uma moça que copiou a silhueta de seu amante adormecido; para o início da arquitetura é do mesmo modo apresentado ora uma caverna, ora um tronco etc. Semelhantes inícios são tão compreensíveis por si mesmos, que o surgimento parece não carecer de nenhuma outra explicação. Particularmente os gregos inventaram para si muitas histórias encantadoras não apenas para os inícios da bela arte mas também para os inícios das instituições éticas e de outras circunstâncias da vida, nas quais era satisfeita a necessidade de *representar* o primeiro surgimento. Tais inícios não são históricos [*historisch*], e todavia eles não devem ter a finalidade de tornar inteligível o modo de surgimento a partir do *conceito*, mas o modo de explicação deve se manter no interior da via histórica [*geschichtlichen*].

Ora, nós temos de estabelecer o início a partir do conceito da arte de tal maneira, que a primeira tarefa da arte consista em configurar o objetivo em si mesmo [*an sich selbst*], o solo da natureza, o ambiente exterior do espírito, e assim imaginar para o que é destituído de interioridade um significado e uma Forma, os quais permanecem exteriores ao mesmo, já que eles não são a Forma e o significado imanescentes ao objetivo mesmo. A arte à qual é colocada esta tarefa é, como vimos, a arquitetura, a qual encontrou a sua primeira formação mais cedo do que a escultura ou a pintura e a música.

Se nos voltarmos para os começos mais primevos da arquitetura, então a cabana como morada do homem, o templo como envoltura de Deus e de sua comunidade, colocam-se como a coisa mais próxima que pode ser admitida como aquilo que inicia. Para a determinação mais precisa deste início recorreu-se à diferença do *material* com que se podia construir, e polemizou-se se a arquitetura partiu da construção de madeira (como pretende Vitrúvio¹, |268| o qual também Hirt tem em vista ao afirmar a mesma coisa) ou da construção de pedra. Sem dúvida, esta oposição é de importância, pois ela diz respeito não só ao material exterior, como poderia parecer à primeira vista, mas com este material exterior estão essencialmente em conexão também as Formas arquitetônicas fundamentais, tal como a espécie de decoração das mesmas. Ainda assim podemos deixar para trás toda esta diferença como um aspecto apenas subordinado, o qual se refere mais ao empírico e ao casual, e nos voltar para um ponto mais importante.

1. Marco Vitrúvio Polião, arquiteto romano do primeiro século a. C. Autor do tratado *Da Arquitetura*, que fez sucesso junto aos arquitetos da Renascença (N. da T.).

Na casa e no templo e nas demais edificações, o momento essencial que importa aqui é o de que semelhantes edificações são meros *meios* que pressupõem uma finalidade exterior. Cabanas e igrejas pressupõem moradores, os homens, imagens divinas etc., para os quais elas foram executadas. Portanto, inicialmente está dada uma necessidade, e justamente uma necessidade que se encontra fora do âmbito da arte, cuja satisfação conforme a fins nada tem a ver com a bela arte e ainda não causa quaisquer obras de arte. O homem também tem o prazer de saltar, cantar, ele carece da comunicação por meio da linguagem, mas falar, pular, gritar e cantar ainda não são por isso poesia, dança e música. Mas se também no interior da conformidade a fins arquitetônicos sobressai o ímpeto por forma e beleza artísticas para a satisfação de determinadas necessidades, em parte da vida cotidiana, em parte do culto religioso ou do Estado, então certamente temos nesta espécie de arquitetura de imediato uma *divisão*. De um lado se encontra o homem, o sujeito ou a imagem do Deus como a *finalidade* essencial, para a qual, do outro lado, a arquitetura fornece apenas o *meio* do ambiente, do invólucro etc. Com uma tal divisão em si mesma não podemos constituir o início, o qual é, segundo a sua natureza, o *imediate*, o simples, e não tal relatividade e relação essencial, mas devemos procurar um ponto onde uma tal diferença ainda não se destaca.

|269| A esse respeito já disse anteriormente que a arquitetura corresponde à Forma de arte *simbólica* e que realiza com a maior peculiaridade o princípio da mesma como arte particular, porque a arquitetura está em geral capacitada a indicar os significados enraizados nela apenas na exterioridade do ambiente. Caso a diferença entre a finalidade da envoltura e da construção, que existe por si no homem ou nas imagens de templos, ainda não tenha lugar no começo como cumprimento desta finalidade, teremos de nos voltar para construções que se colocam, por assim dizer, como obras de escultura *autônomas por si mesmas* e não trazem o seu significado em uma *outra* finalidade ou necessidade, mas *em si mesmas*. Este é um ponto da mais alta importância, que ainda não encontrei enfatizado em nenhuma parte, embora ele esteja no conceito da coisa e possa sozinho esclarecer sobre as diversas configurações exteriores e fornecer um fio condutor através do emaranhado de Formas arquitetônicas. Uma tal arquitetura autônoma se diferenciará novamente, no entanto, de igual modo também da escultura pelo fato de que ela, como arquitetura, não produz configurações cujo significado é o espiritual e subjetivo em si mesmos e tem em si mesma [*an sich selbst*] o princípio de sua aparição [*Erscheinung*] completamente adequada ao interior, mas obras que podem manifestar o significado em sua forma exterior apenas simbolicamente. Desse modo, esta espécie da arquitetura é de espécie *autenticamente simbólica* tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua exposição.

O mesmo que ocorre com o princípio deste estágio também sucede com o seu *modo de exposição*. Também aqui a mera diferença entre a construção de madeira e a construção de pedra não é suficiente, na medida em que ela faz alusão à delimitação e à envoltura de um espaço determinado para fins religiosos particulares ou para outros fins humanos, como é o caso em casas, palácios, templos etc. Um tal espaço pode surgir ou por meio da escavação de massas em si mesmas já firmes, sólidas, ou, inversamente, por meio da preparação de paredes e |270| tetos que o envolvem. Com nenhuma das duas pode ter início a arquitetura autônoma, que podemos por conseguinte designar como uma escultura inorgânica, na medida em que ela certamente ergue configurações existentes por si mesmas, todavia não persegue a finalidade da beleza e da aparição [*Erscheinung*] livres do espírito em sua forma corporal adequada a ele, mas em geral apenas apresenta uma Forma simbólica, a qual deve indicar e expressar em si mesma [*an sich selbst*] uma representação.

Todavia, a arquitetura não pode permanecer neste ponto de partida. Pois o seu ofício consiste precisamente em configurar para o espírito já existente por si mesmo, para o homem ou para as imagens divinas configuradas ou erguidas objetivamente por ele a natureza exterior como uma envoltura configurada pelo espírito mesmo por meio da arte para a beleza, envoltura que não traz mais em si mesma o seu significado, mas encontra o mesmo em um outro, no homem e nas suas necessidades e nos fins da vida familiar, do Estado e do culto etc., e portanto renuncia à autonomia das construções.

Por este lado, podemos reportar o *progresso* da arquitetura ao fato de que ela permite que se ressalte separadamente a diferença entre finalidade e meio anteriormente já indicada e constrói para os homens ou para a forma humana individual dos deuses, trabalhada objetivamente pela escultura, um invólucro arquitetônico análogo ao significado dos mesmos, palácios, templos etc.

O *fim*, em terceiro lugar, unifica ambos os momentos e aparece assim no interior desta separação como autônomo por si mesmo.

Estes pontos de vista nos fornecem, como divisão da arquitetura inteira, a articulação que se segue, a qual abarca em si mesma tanto as diferenças conceituais da coisa mesma quanto o desenvolvimento histórico da mesma:

Em primeiro lugar, a arquitetura *simbólica* ou *autônoma* propriamente dita;

|271| *Em segundo lugar*, a *clássica*, que configura para si o espiritual individual que despe, ao contrário, a arquitetura de sua autonomia e a rebaixa com isso à produção de um ambiente inorgânico formado [*geformte*] artisticamente para os significados espirituais realizados, por seu lado, autonomamente;

Em terceiro lugar, a arquitetura *romântica*, denominada mouresca, gótica ou alemã, na qual certamente casas, igrejas e palácios são, por assim dizer, apenas as

moradias e os locais de reunião para as necessidades cívicas e religiosas, mas inversamente também se configuram e se elevam, por assim dizer, sem preocupação com esta finalidade, de modo autônomo por si mesmos.

Se, por isso, a arquitetura permanece segundo o seu caráter fundamental completamente de espécie simbólica, as Formas de arte do autenticamente simbólico, clássico e romântico constituem todavia nela o elemento determinante mais preciso e são aqui de maior importância do que nas artes restantes. Pois o clássico se prende à escultura e o romântico à música e à pintura de modo tão profundo pelo princípio inteiro destas artes, que para a formação do tipo das outras Formas de arte resta em maior ou menor grau apenas um espaço de atuação restrito. Na poesia, finalmente, embora ela seja capaz de cunhar o mais completamente em obras de arte a seqüência inteira das Formas de arte, não teremos todavia de fazer a divisão segundo a diferença da poesia simbólica, clássica e romântica, mas segundo a articulação específica para a poesia, como arte particular, de arte poética épica, lírica e dramática. A arquitetura, em contrapartida, é a arte no exterior, de modo que aqui as diferenças essenciais consistem em se este exterior alcança o seu significado em si mesmo [*an sich selbst*] ou se é tratado como meio para uma finalidade diversa a ele mesmo ou se se mostra nesta funcionalidade [*Dienstbarkeit*] ao mesmo tempo como autônomo. O primeiro caso coincide com o simbólico como tal, o segundo com o clássico, na medida em que aqui o significado autêntico chega por si mesmo à | 272 | exposição e, assim, o simbólico é acrescentado como um mero ambiente exterior, tal como se encontra no princípio da arte clássica; a união de ambos, no entanto, corre paralelamente ao romântico, na medida em que a arte romântica certamente se serve do exterior como meio de expressão, mas todavia se recolhe em si mesma desde esta realidade e por isso também pode deixar livre novamente a existência objetiva para uma configuração autônoma.

Primeiro Capítulo

A ARQUITETURA SIMBÓLICA, AUTÔNOMA

A primeira necessidade originária da arte consiste no fato de que uma representação, um pensamento, são produzidos [*hervorgebracht*] a partir do espírito, produzidos [*produziert*] pelo homem como sua obra e apresentados por ele, assim como na linguagem há representações como tais que o homem comunica e torna inteligíveis para os outros. Na linguagem, todavia, o meio de comunicação não é nada mais senão um signo e, por conseguinte, uma exterioridade inteiramente arbitrária. A arte, ao contrário, não pode se servir apenas de meros signos, ela deve pelo contrário fornecer aos significados uma presença sensível correspondente. Por um lado, portanto, a obra de arte sensível dada deve abrigar um Conteúdo interior, por outro lado ela tem de expor este Conteúdo de tal maneira que possa ser reconhecido que tanto ele mesmo quanto a sua forma não são apenas uma realidade da efetividade imediata, mas um produto da representação e de sua atividade artística espiritual. Se eu vejo, por exemplo, um leão efetivo vivo, a forma singular do mesmo me fornece a representação “leão” inteiramente do mesmo modo que um leão copiado. Na cópia, contudo, se encontra ainda mais: ela mostra que a forma esteve na representação e que encontrou a origem da sua existência no espírito humano e em sua atividade produtiva, de modo que alcançamos não mais a representação de um objeto [*Gegenstände*], mas a |273| representação de uma representação humana. Mas que um leão, uma árvore, como tais, ou algum outro objeto [*Objekt*] singular cheguem a esta reprodução, [segundo isto] não é dada nenhuma necessidade originária para a arte; ao contrário, vimos que a arte, e principalmente a arte plástica, termina exatamente com a exposição de tais objetos [*Gegenstände*], a fim de manifestar neles a habilidade subjetiva do fazer aparecer [*scheinen machen*]. O interesse originário consiste em colo-

car à vista para si e para outros as intuições originárias objetivas, os pensamentos *universais* essenciais. Semelhantes intuições do povo são, contudo, inicialmente abstratas e indeterminadas em si mesmas, de modo que o homem, a fim de torná-las representáveis, recorre ao que é igualmente abstrato em si mesmo, ao material como tal, ao que tem massa e peso, que é certamente capaz de uma forma determinada, mas não de uma forma espiritual concreta e verdadeira em si mesma. A relação do conteúdo e da realidade sensível, por meio da qual o mesmo deve desde a representação entrar na representação, só poderá ser deste modo de espécie meramente simbólica. Mas ao mesmo tempo uma obra arquitetônica que deve manifestar um significado universal para os outros não existe para nenhuma outra finalidade senão a de expressar em si mesma este superior, e por conseguinte é um símbolo autônomo de um pensamento puro e simplesmente essencial, válido universalmente, uma linguagem existente por causa de si mesma, mesmo que também seja inaudível para os espíritos. As produções desta arquitetura devem, por conseguinte, dar o que pensar por meio de si mesmas, despertar representações universais, sem ser um mero invólucro e ambiente de significados de outro modo já configurados para si mesmos. Por isso, a Forma que deixa transparecer um tal Conteúdo através de si mesma não pode então valer apenas como um signo, tal como, por exemplo, entre nós erguem-se cruzes para os mortos ou amontoam-se pedras para a recordação de batalhas. Pois signos desta espécie são certamente apropriados para suscitar representações, mas uma cruz, um monte de pedras, não indicam por si mesmos |274| a representação que se trata de despertar, porém podem de igual maneira recordar muitas outras coisas. Isso constitui o conceito universal deste estágio.

A esse respeito pode-se dizer que nações inteiras não souberam expressar a sua religião, as suas necessidades mais profundas, senão construindo e de preferência de modo arquitetônico. Essencialmente, todavia, como fica claro naquilo que já vimos por ocasião da Forma de arte simbólica, este será o caso apenas no Oriente; e particularmente as construções da arte mais antiga da Babilônia, da Índia e do Egito, as quais existem em parte apenas como ruínas que foram capazes de resistir a todas as épocas e revoluções e que nos causam admiração e espanto igualmente por causa do meramente fantástico bem como do enorme e do massivo, ou trazem completamente este caráter ou surgiram em sua maior parte a partir do mesmo. São obras cuja construção constitui em épocas determinadas o atuar e a vida inteiros das nações.

Todavia, se perguntarmos por uma *articulação* mais precisa deste capítulo e das configurações principais que aqui se situam, não se pode partir nesta arquitetura, tal como na clássica e na romântica, de Formas determinadas, por exemplo, da Forma da casa; pois não se deixa indicar aqui nenhum conteúdo firme por si mesmo e, com isso, também nenhum modo de configuração como o princípio que en-

tão se refira em seu desenvolvimento ao círculo das diversas obras. Os significados, a saber, que são tomados como conteúdo, permanecem, como no simbólico em geral, por assim dizer, representações universais informes, abstrações elementares da vida natural, diversamente particularizadas e embaralhadas, misturadas com pensamentos da efetividade espiritual, sem ser reunidos idealmente [*ideel*] como momento *de um* sujeito. Esta ausência de vínculo os torna extremamente múltiplos e mutáveis, e a finalidade da arquitetura consiste apenas em tornar visível |275| para a intuição ora este, ora aquele lado, simbolizá-los e permitir que se tornem representáveis por meio do trabalho humano. Nesta multiplicidade do conteúdo não podemos por isso pensar em falar sobre este assunto nem exaustiva nem sistematicamente, e eu preciso, por conseguinte, me limitar a colocar, na medida do possível, apenas o mais importante na conexão de uma articulação racional.

Os pontos de vista diretrizes são, de modo breve, os seguintes.

Como conteúdo exigimos pura e simplesmente intuições universais, nas quais os indivíduos e os povos têm um apoio interior, um ponto de unidade de sua consciência. Assim, a finalidade *próxima* de tais edificações autônomas por si mesmas é também apenas a de erguer uma obra que seja uma *reunião* da nação ou das nações, um lugar em torno do qual elas se reúnem. Com isso pode-se contudo também associar mais precisamente a finalidade de apresentar, por meio do modo de configuração, aquilo que em geral reúne as pessoas: as representações religiosas dos povos, pelas quais semelhantes obras alcançam então, ao mesmo tempo, um conteúdo mais determinado para a sua expressão simbólica.

Mais adiante, *em segundo lugar*, a arquitetura não pode se manter, no entanto, nesta determinação *total* inicial, mas as configurações simbólicas se *singularizam*, o conteúdo simbólico de seus significados se determina com maior precisão e deixa que, por meio disso, se diferenciem as suas Formas também mais firmemente, como, por exemplo, nas colunas *Linga*², nos obeliscos etc. Do outro lado, a arquitetura em tal autonomia singularizadora nela mesma se impele a passar para a *escultura*, a tomar as Formas orgânicas de formas animais, de figuras humanas, todavia a expandi-las, a enfileirá-las, massivamente para o colossal, a adicionar paredes, muros, portas, corredores e, desse modo, tratar pura e simplesmente de modo arquitetônico o que neles é da espécie da escultura. Situam-se aqui, por exemplo, a esfinge egípcia, as memnonas e os grandes templos.

Em terceiro lugar, a arquitetura simbólica começa a mostrar a transição |276| para o clássico, na medida em que exclui de si mesma a escultura e começa a se

2. Coluna de pedra branca, símbolo fálico do deus indiano Shiva (N. da T.).

tornar um invólucro para outros significados, eles mesmos não expressados imediatamente de modo arquitetônico.

Para um esclarecimento mais preciso deste estágio gostaria de recordar algumas obras fundamentais conhecidas.

1. OBRAS DE ARQUITETURA CONSTRUÍDAS PARA A REUNIÃO DOS POVOS

“O que é sagrado?” pergunta Goethe certa vez em um dístico e responde: “É aquilo que une muitas almas”³. Nesse sentido podemos dizer que o sagrado, com a finalidade deste vínculo e como este vínculo, constituiu o primeiro conteúdo da arquitetura autônoma. O exemplo mais próximo disso nos é dado pela lenda da construção da Torre de Babel. Nas vastas planícies do rio Eufrates, o homem erge uma obra colossal da arquitetura; ele a constrói em comum [*gemeinsam*] e a comunidade [*Gemeinsamkeit*] da construção se torna ao mesmo tempo a finalidade e o conteúdo da obra mesma. E sem dúvida esta fundação de uma associação social não permanece uma reunião meramente patriarcal; ao contrário, justamente a mera unidade familiar foi suprimida [*aufgehoben*], e a construção que se eleva para as nuvens é o tornar-se-a-si-objetivo [*Sich-objektiv-Werden*] desta unificação precedente dissolvida e a realização de uma unificação nova e ampliada. A coletividade [*Gesamtheit*] dos povos de então trabalhou nisso, e como eles todos se reuniram para executar esta obra única incomensurável, o produto de sua atividade deveria ser o vínculo que os prenderia mutuamente por meio da base e do solo revolvidos, por meio da massa rochosa sobreposta e da construção [*Bebauung*] por assim dizer arquitetônica do país – tal como entre nós fazem os costumes, o hábito e a constituição jurídica do Estado. Uma tal construção [*Bau*] é então, ao mesmo tempo, simbólica, na medida em que ela apenas indica o vínculo que é, pois apenas é capaz de expressar de modo exterior em sua Forma [*Form*] e forma [*Gestalt*] o sagrado, |277| aquilo que reúne os homens em si e para si. Está igualmente expresso nesta tradição que as populações se dispersaram novamente do centro da reunião para uma tal obra.

Uma outra construção mais importante, que já possui um solo histórico mais seguro, é a torre de *Belus*, da qual Heródoto nos dá notícia (I, 181). Não queremos investigar aqui em que relação ela se encontra com a da bíblia. Não podemos deno-

3. Trata-se do dístico de número 68 da série intitulada *Quatro Estações*. Todo o dístico soa assim: “O que é sagrado? É aquilo que diversas almas/Une, mesmo que de modo leve como o junco a coroa.” Cf. Goethe, *Gedichte/Reflexionen*, Berlin/Darmstadt, Deutsche Buchgemeinschaft, 1956, p. 425 (N. da T.).

minar toda esta construção de templo no nosso sentido da palavra, mas antes de uma circunscrição sacra [*Tempelbezirk*], de Forma quadrada, com dois estádios de comprimento de cada lado e portões de bronze como entrada. No centro deste santuário, narra Heródoto, que ainda chegou a ver esta obra colossal, estava construída uma torre com muro espesso (não oca do lado de dentro, mas maciça, um πῶργὸν στερεῶν do comprimento e largura de um estádio, sobre a qual se encontra ainda uma outra torre e de novo uma outra sobre esta e assim por diante até um total de oito torres. Ao redor, do lado de fora, um caminho conduz até o topo; e mais ou menos na metade da altura está uma paragem com bancos para o descanso daqueles que sobem. Na última torre, contudo, está um grande templo e dentro do templo se encontra um amplo divã bem preparado e à sua frente está uma mesa dourada. Todavia, não há uma estátua erigida no templo, e também nenhum homem passa a noite ali, exceto uma das mulheres nativas, que deus escolheu para si dentre todas, tal como dizem os caldeus, os sacerdotes deste deus. Os sacerdotes também afirmam (v. 182) que deus mesmo visita o templo e repousa no divã. Na verdade, Heródoto narra (c. 183) que também embaixo no santuário se encontra ainda um outro templo, onde uma grande imagem em ouro do deus está sentada com uma grande mesa de ouro diante de si, e fala ao mesmo tempo de dois grandes altares do lado de fora do templo, onde eram oferecidos os sacrifícios; não obstante não podemos equiparar esta construção grandiosa com templos no |278| sentido grego ou moderno. Pois os sete primeiros cubos são inteiramente maciços e apenas o superior, o oitavo, é uma morada para o Deus invisível, que ali em cima não gozava de nenhuma adoração por parte dos sacerdotes ou da comunidade. A estátua estava embaixo, do lado de fora da construção, de modo que toda a obra se ergue propriamente autônoma por si mesma e não serve a fins culturais divinos, embora não seja mais algum mero ponto abstrato de reunião, mas um santuário. Na verdade, a Forma ainda permanece aqui abandonada à casualidade ou é determinada apenas pelo fundamento material da firmeza enquanto cubo, mas ao mesmo tempo surge a exigência de procurar por um significado que possa fornecer uma determinação simbólica mais precisa para a obra tomada como um todo. Devemos encontrar o mesmo, embora isto não seja dito expressamente por Heródoto, no número dos andares maciços. Eles são sete, com o oitavo para a morada noturna do deus sobre eles. O número sete, contudo, simboliza provavelmente os sete planetas e as sete esferas celestes.

Também em Média⁴ existiam cidades construídas segundo tal simbolismo, como, por exemplo, Ecbátana⁵ com seus sete muros circulares, dos quais Heródoto (I,

4. Antigo reino a noroeste do atual Irã, na Ásia (N. da T.).

5. Cidade do antigo reino de Média (N. da T.).

98) menciona que cada um – em parte por meio do outeiro em cuja encosta eles foram construídos, em parte, entretanto, intencionalmente e devido à arte – é mais alto que o outro e as fortificações foram diversamente coloridas: branco no primeiro, preto no segundo, púrpura no terceiro muro circular, azul no quarto e vermelho no quinto; o sexto, entretanto, estava revestido de prata e o sétimo de ouro; no interior deste último se encontrava a cidadela real e o tesouro. “Ecbátana”, diz Creuzer em sua *Simbólica*⁶ sobre esta espécie de edificação (I, p. 469), “a cidade dos medos, com a cidadela real no centro, expõe com os seus sete círculos murados e com as torres sobre eles, de sete cores diferentes, as esferas celestes que cercam a cidadela solar.”

| 279 | 2. OBRAS DE ARQUITETURA QUE OSCILAM ENTRE A ARQUITETURA E A ESCULTURA

A próxima coisa para a qual devemos agora prosseguir reside no fato de que a arquitetura toma para o seu conteúdo significados *mais concretos* e, para uma exposição mais simbólica destes significados, também recorre a *Formas mais concretas*, as quais ela, todavia, mesmo que as isole ou as reúna em grandes construções, não utiliza no modo da escultura, mas arquiteticamente em seu próprio âmbito autônomo. Para este estágio já devemos entrar nos detalhes específicos, embora não se possa falar aqui nem de completude nem de um desenvolvimento *a priori*, já que a arte, na medida em que ela progride nas suas obras para a amplitude das concepções de mundo [*Weltanschauungen*] históricas efetivas e das representações religiosas, também se perde em meio ao casual. A determinação fundamental é apenas a de que a escultura e a arquitetura se misturam, mesmo quando a arquitetura permanece o predominante.

a. As colunas fállicas etc.

Anteriormente, na ocasião da Forma de arte simbólica, já foi mencionado que no Oriente era ressaltada e venerada diversamente a força vital universal da natureza, não a espiritualidade e o poder da consciência, mas a violência produtiva da geração. Particularmente na Índia este culto era universal e também migrou para a Frígia

6. Friedrich Creuzer, *Simbolismo e Mitologia dos Povos Antigos*, particularmente dos Gregos. 4 vols. (1810-1812). Citado anteriormente por Hegel no âmbito da Forma de arte simbólica, particularmente em *Cursos de Estética II*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 33 (N. da T.).

e a Síria sob a imagem da grande deusa, a fecundadora – uma representação que os próprios gregos acolheram. Mais precisamente, a intuição da força produtiva universal da natureza era exposta e santificada na forma dos órgãos reprodutores animais, o falo e o linga⁷. Este culto difundiu-se principalmente na Índia, mas, como narra Heródoto (II, 48), também não era estranho aos egípcios. Pelo menos coisa semelhante ocorre nas festas de Dioniso; |280| “mas no lugar dos falos”, diz Heródoto, “eles inventaram outras imagens do comprimento de um côvado com um cordão para puxar, que as mulheres carregavam, por meio do qual o membro viril, que não é muito menor que o restante do corpo, sempre se ergue”. Os gregos assumiram igualmente o mesmo culto, e Heródoto relata expressamente (c. 49), que Melampos⁸, o qual não desconhecia a festa sacrificial de Dioniso egípcia, introduziu o culto ao falo que é realizado em honra aos deuses. Nesta forma [*Gestalt*] e significado, principalmente na Índia também construções provieram desta espécie de veneração da força geradora na Forma [*Form*] dos órgãos reprodutores; imagens colossais de pedra a modo de colunas, erguidas como torres maciças, mais largas na base do que no topo. Originalmente elas eram finalidade por si mesmas, objetos de veneração, e apenas tardiamente começou-se a fazer aberturas e buracos nelas e a colocar imagens de deuses no seu interior, o que foi conservado ainda nas Hermas⁹ gregas, pequenos templos portáteis. Mas o ponto de partida é formado na Índia pelas colunas fállicas não escavadas, que apenas mais tarde se dividiram em casca e núcleo e se tornaram pagodes. Pois os pagodes indianos autênticos, que devem ser essencialmente diferenciados de imitações tardias dos maometanos e de outros povos, não partem na sua construção da Forma da casa, mas são estreitos e altos e têm a sua Forma fundamental a partir daquelas edificações modeladas como colunas. O mesmo significado e Forma reencontramos também na intuição, ampliada pela fantasia, da montanha Meru, que é representada como agitador no mar de leite a partir do qual o mundo foi gerado. Heródoto também menciona semelhantes colunas; em parte na Forma do membro viril masculino, em parte com os órgãos sexuais femininos. Ele atribui a construção delas a Sesóstris (II, 162), que as ergueu em toda a parte durante as suas campanhas de batalha junto aos povos que venceu. Mas na época de Heródoto a maioria destas colunas não existia mais; Heródoto as viu ele próprio apenas na Síria (c. 106). Que

7. Representação dos órgãos genitais masculinos em diversos emblemas e amuletos fállicos, símbolos do poder genésico, adorados na Índia Antiga, no culto do deus Shiva (N. da T.).

8. Estadista grego (N. da T.).

9. As Hermas são pedras culturais quadradas na forma de pilastras com uma cabeça de Hermes barbada, com o Phallus e muitas vezes com uma inscrição epigramática. As Hermas eram muito utilizadas como indicadores de estradas, de fronteiras e cruzamentos na cidade e no campo (N. da T.).

ele |281| credite todas essas colunas a Sesóstris tem provavelmente fundamento apenas na tradição que ele segue; além disso, ele as explica inteiramente no sentido grego, na medida em que ele transforma o significado natural em um significado que diz respeito ao ético e, portanto, narra: “Onde Sesóstris, durante a sua campanha de batalha, se deparava com povos que eram valentes na batalha, colocava nas suas terras colunas com inscrições que indicavam o seu nome e o de seu país e que ele tinha subjugado esses povos. Ao contrário, onde ele vencera sem resistência, desenhava nas colunas, além desta inscrição, também um órgão sexual feminino, para mostrar que estes povos tinham sido covardes na batalha.”

b. Obeliscos etc.

Além disso, obras semelhantes, que estão entre a escultura e a arquitetura, são encontradas principalmente no Egito. Aqui se situam, por exemplo, os *obeliscos*, que na verdade não tomam a sua forma da natureza viva e orgânica, de plantas, de animais ou da forma humana, mas são de forma inteiramente regular, igualmente todavia ainda não têm a finalidade de servir para casas ou para templos, porém existem autonomamente livres por si mesmos e têm o significado simbólico de raios do sol. “Mitras”, diz Creuzer (*Simbólica*, vol. 1, p. 469), “dos Medas ou dos Persas rege na cidade do sol do Egito (em On-Heliópolis) e é ali lembrado por um sonho de construir obeliscos, por assim dizer raios de sol em pedra, e de entalhar neles letras que se denomina de egípcias.” Já Plínio atribui este significado aos obeliscos ([*Naturalis Historia*] XXXVI, 14 e XXXVII, 8). Eles eram dedicados à divindade do sol, cujos raios eles deveriam capturar e ao mesmo tempo expor. Também nas obras imagéticas persas aparecem raios de fogo que sobem de colunas (Creuzer, vol. 1, p. 778).

Depois dos obeliscos devemos mencionar principalmente as *Memnonas*. As grandes estátuas de Memnonas de |282| Tebas – das quais ainda Estrabão viu uma delas inteiramente conservada e de uma *única* pedra, enquanto a outra, que soava no nascer do sol, já estava mutilada na sua época – tinham forma humana. Eram duas figuras humanas colossais sentadas, mais inorgânicas e arquitetônicas do que esculturais devido à sua grandiosidade e caráter massivo, como também existem colunas de Memnonas dispostas em série e, desse modo, elas só têm validade em tal ordem e tamanho iguais, declinando inteiramente da finalidade da escultura para a da arquitetura. Hirt (*História da Arquitetura*¹⁰, vol. 1, p. 69) remete à estátua so-

10. Aloys Hirt, *História da Arquitetura nos Antigos*, 3 vols., Berlin, 1820-1827.

nora colossal, da qual Pausânias diz que os egípcios a viam como a imagem do *Phamenoph*¹¹, não a uma divindade, mas antes a um rei que aqui, tal como *Osimandias*¹² e outros, tinha o seu monumento. Todavia, tais obras imagéticas grandiosas devem provavelmente fornecer uma representação mais determinada ou mais indeterminada de algo universal. Os egípcios e os etíopes veneravam a Memnon, o filho do crepúsculo da manhã, e ofereciam sacrifícios para ele quando o sol emitia os seus primeiros raios, donde a imagem [*Bildnis*] saudava os adoradores com a sua voz. Assim, enquanto sonora e falante, ela não era apenas de importância e de interesse segundo a sua forma, mas viva, significativa, reveladora por meio de seu ser, embora ao mesmo tempo apenas indicando simbolicamente.

Do mesmo modo que com as estátuas colossais das Memnonas se dá com as *esfinges*, das quais já tratei anteriormente no que diz respeito ao seu significado simbólico. Não só as esfinges são encontradas no Egito em enorme quantidade, mas também no tamanho mais estupendo. Uma das esfinges mais famosas é aquela que se encontra nas proximidades do grupo de pirâmides do Cairo. O seu comprimento é de 148 pés, a altura das suas garras até a cabeça de 65 pés, nas patas |283| em repouso a altura do peito até o topo das garras de 57 pés e a altura das garras de 8 pés. Mas essa massa monstruosa não foi de algum modo primeiro talhada e depois levada até o lugar que ainda agora ocupa, e sim, quando se cavou até a sua base, descobriu-se que o solo consistia de rocha calcária, de modo que se mostrou que a obra imensa inteira foi talhada a partir de um rochedo, da qual ela ainda constitui uma parte. Na verdade, esta configuração imensa se aproxima mais da escultura autêntica em sua dimensão a mais colossal; todavia, de igual maneira também as esfinges foram dispostas em série uma ao lado da outra, donde elas obtêm imediatamente um caráter completamente arquitetônico.

c. Templos egípcios

Tais configurações autônomas não apenas permanecem em geral isoladas, mas são multiplicadas em grandes construções de templos, em labirintos, em escavações subterrâneas, utilizadas em massa, cercadas por muros etc.

No que diz respeito, *em primeiro lugar*, às circunscrições dos templos [*Tempelbezirke*] *egípcios*, o caráter fundamental desta arquitetura grandiosa, a qual vie-

11. *Phamenoph* é a deformação por parte dos habitantes de Tebas do nome Aménophis (Pausânias, *Descrição da Grécia*, livro I [*A Ática*], cap. XLII, §3) (N. da T.).

12. Rei egípcio muito antigo que tinha o seu túmulo em Tebas (N. da T.).

mos a conhecer recentemente mais de perto principalmente por meio dos franceses, consiste no fato de que são construções abertas, sem teto, com portões, com passagens entre paredes, sobretudo entre pavilhões de colunas e florestas inteiras de colunas, obras de grandes dimensões e multilateralidade no interior, que por si mesmas, em efeito autônomo, sem servir como moradia e recinto de um deus ou da comunidade devota, tanto surpreendem na representação, por meio do colossal de suas medidas e massa, quanto as Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] singulares reivindicam por si mesmas todo o interesse, na medida em que elas são erguidas como símbolos para significados simplesmente universais ou substituem também o lugar dos livros, na medida em que elas não manifestam os significados por meio de seu modo de configuração, mas por meio de escritos, obras plásticas [*Bildwerke*] que |284| foram gravadas nas superfícies. Por um lado pode-se chamar estas edificações enormes de uma coleção de imagens esculturais, as mesmas ocorrem entretanto na maioria das vezes em tal número e repetição de uma e mesma forma, que se tornam séries e alcançam desse modo a sua determinação arquitetônica apenas nesta série e ordem, as quais são, por outro lado, uma finalidade por si mesma e não sustentam apenas vigamentos e tetos.

As maiores edificações desta espécie começaram com um caminho ladrilhado, com cem pés de largura – como narra Estrabão – e com o comprimento três a quatro vezes maior. Em cada um dos lados desta passagem (*δρόμος*) se encontravam esfinges, em séries de quinze até uma centena, com a altura de vinte até trinta pés. Segue um pórtico grandioso (*πρόπυλον*), mais estreito em cima do que embaixo, com pilotis¹³, pilastras de massa monstruosa, de dez a vinte vezes mais altas do que a altura de um homem; em parte livres e autônomas, em parte cercadas por muros, paredes esplendorosas que se erguem irregularmente, de igual modo livres por si mesmas, até a altura de cinquenta ou sessenta pés, mais largas embaixo do que no alto, sem estarem em contato com muros transversais, sem se apoiarem em escoras e formarem assim uma casa. Inversamente, elas mostram à diferença de muros aprumados, os quais fazem muito mais alusão à determinação da sustentação, que elas pertencem à arquitetura autônoma. Volta e meia Memnonas se apóiam em tais muros, os quais também formam passagens e estão inteiramente recobertos com hieróglifos e pinturas monstruosas em pedra, de modo que eles deram aos franceses, que os viram recentemente, a impressão de uma mussolina estampada. Eles podem ser contemplados como folhas de um livro que, por meio desta delimitação espacial, despertam de modo indeterminado, tal como badaladas de sino, o espírito

13. Piloti, do francês *pilotis*. Cada um dos pilares ou das colunas que sustentam edifícios, deixando aberto o rés-do-chão (N. da T.)

e o ânimo para o espanto, a reflexão e o pensamento. Os portões se sucedem repetidas vezes e se alternam com séries de esfinges; ou um local aberto, circundado pelo muro geral, se abre com colunatas nestes muros. Então se segue um local coberto, que não serve de moradia, mas é uma floresta de colunas, cujas colunas não sustentam nenhuma abóbada, mas |285| placas de pedra. Depois destas galerias de esfinges, séries de colunas, muralhas recobertas com hieróglifos, depois de um átrio com alas, diante das quais se encontram erguidos obeliscos e repousam leões, ou mesmo apenas depois de vestíbulos ou circundados com corredores mais estreitos, ao todo se anexa o templo propriamente dito, o santuário (σηχῶς), segundo Estrabão de tamanho modesto, que ou tinha em si mesmo uma imagem do deus ou apenas uma forma animal. Este invólucro para a divindade era vez por outra um monólito, tal como narra Heródoto, por exemplo, do templo a Buto, que era de uma peça única trabalhada na altura e na largura, que com paredes iguais media em todos os lados quarenta braços, e também, como cobertura possuía em cima uma pedra com uma cornija de quatro braços de espessura. No geral, contudo, os santuários são tão pequenos que uma comunidade não encontra lugar no seu interior; mas uma comunidade pertence ao templo, senão ele é apenas um recipiente, uma tesouraria, um local para a conservação de imagens sagradas etc.

Desse modo, tais edificações prosseguem por horas a fio com séries de configurações de animais, Memnonas, portões imensos, muros, colunatas das dimensões as mais estupendas, ora mais amplas, ora mais estreitas, com obeliscos isolados etc., a fim de que se passeie através de obras humanas tão admiráveis e grandiosas – que em parte possuem apenas uma finalidade mais específica nos diversos atos do culto –, e que se deixe que essas massas amontoadas de pedra nos falem e revelem o que é o divino. Pois, considerando mais de perto, estas construções estão ao mesmo tempo entretecidas em toda a parte com significados simbólicos, de modo que o número das esfinges, das Memnonas, a posição das colunas e corredores se referem aos dias do ano, aos doze signos do Zodíaco, aos sete planetas, aos grandes períodos do curso da lua etc. Em parte a escultura ainda não se desvencilhou aqui da arquitetura, em parte o autenticamente arquitetônico, a medida, as distâncias, o número das colunas, dos muros, dos degraus etc. são tratados de tal maneira, que estas relações não encontram em si mesmas a sua |286| finalidade propriamente dita, a sua simetria, euritmia e beleza, mas são determinadas simbolicamente. Desse modo, este construir e criar se mostra como finalidade por si mesma, como ele mesmo um culto, para o qual se reúnem o povo e o rei. Muitas obras, como canais, o lago de Meris¹⁴, em geral construções hidráulicas, referem-se na verdade à agricultura e às

14. Hoje em dia o lago de Karoun, no Fayoum (N. da T.).

enchentes do Nilo. Assim Sesóstris, por exemplo, como relata Heródoto (II, 108), fez com que, por causa da água potável, todo o país fosse cortado por canais, que antes era atravessado a cavalo e por carroças, e tornou com isso inúteis tais meios de transporte. As obras principais, todavia, permaneceram aquelas edificações religiosas que os egípcios ergueram instintivamente, tal como as abelhas constroem os seus alvéolos. As suas propriedades estavam reguladas, as outras relações igualmente, o solo era infinitamente fértil e não carecia de nenhum cultivo laborioso, de modo que o trabalho consistia quase apenas em semear e colher. Outros interesses e atos, tal como outros povos costumam consumá-los, aparecem pouco; além das narrativas dos sacerdotes sobre os empreendimentos de Sesóstris em direção ao mar, não foram encontradas quaisquer notícias de viagens marítimas; no todo, os egípcios permaneceram limitados a este construir em seu próprio país. A arquitetura *simbólica* autônoma, contudo, fornece o tipo principal de suas obras mais grandiosas, porque o interior humano ainda não apreendeu aqui ele mesmo o espiritual em seus fins, formas exteriores e ainda não as fez objeto e produto de sua atividade livre. A consciência de si ainda não amadureceu em fruto, ainda não está pronta para si mesma, mas está se impulsionando, procurando, pressentindo, produzindo cada vez mais, sem uma satisfação absoluta e, portanto, sem descanso. Pois apenas na forma adequada ao espírito satisfaz-se o espírito pronto em si mesmo e se limita em seu produzir. A obra de arte simbólica, ao contrário, permanece em maior ou menor grau ilimitada.

A estas configurações da arquitetura egípcia pertencem também os assim chamados *labirintos*, pátios com colunatas, com caminhos entre paredes, enigmáticamente entrelaçados, [287] porém não com a tarefa tola de encontrar a saída, confusamente, mas para um vaguear significativo entre enigmas simbólicos. Pois estes caminhos deveriam, tal como eu já indiquei anteriormente, imitar no seu andamento o curso dos corpos celestes e torná-los representáveis. Eles estão construídos em parte sobre a terra, em parte debaixo dela, além das passagens equipados com câmaras e salas colossais, cujas paredes estão recobertas com hieróglifos. O maior labirinto que Heródoto mesmo viu foi aquele próximo ao lago Meris. Ele diz (II, 148) que o achou maior do que é possível descrever com palavras, e que supera mesmo as pirâmides. A construção ele atribui aos doze reis e a descreve da seguinte maneira. A construção inteira, cercada por um e mesmo muro, consiste de dois andares, um sob e outro sobre a terra. Juntos eles continham três mil aposentos, mil e quinhentos cada um. O andar superior, o único que foi permitido a Heródoto visitar, era dividido em doze pátios justapostos, com portões um na frente do outro, seis para o norte e seis para o sul, e cada pátio era rodeado com uma arcada de pedra branca, exatamente talhada. Mais adiante, diz Heródoto, do lado de fora dos pátios vai-se para os aposentos, dos aposentos para os salões, dos salões para ou-

tros espaços e dos aposentos para os pátios. Esta última indicação foi feita por Heródoto, considera Hirt (*História da Arquitetura*, vol. I, p. 75), apenas para uma determinação mais precisa de que os aposentos em primeiro lugar eram contíguos aos espaços dos pátios. Das passagens labirínticas, Heródoto diz que as muitas passagens o tinham espantado mil vezes por meio dos espaços cobertos e das diversas curvaturas entre os pátios. Plínio as descreve (XXXVI, 19) como escuras, cansativas para o estranho por causa de seus meandros, e no abrir das portas emitiam um estrondo semelhante a um trovão, e a partir de Estrabão, que é importante como testemunha visual tal como Heródoto, fica igualmente claro que os caminhos labirínticos se davam nos espaços dos pátios. |288| Sobretudo os egípcios construíram semelhantes labirintos, mas também se encontra como imitação do egípcio em Creta um labirinto semelhante, embora menor, e também em Morea e em Malta.

Na medida em que esta arquitetura, por um lado, já tende ao modo de uma casa por meio das câmaras e dos salões, enquanto, por outro lado, segundo a indicação de Heródoto, a parte subterrânea do labirinto, ao qual não lhe foi concedido acesso, tinha a determinação das sepulturas dos construtores bem como dos crocodilos sagrados, de modo que aqui o simbólico autenticamente autônomo constitui sozinho os caminhos labirínticos, então podemos encontrar nestas obras a passagem para a Forma da arquitetura simbólica, a qual já começa a se aproximar a partir de si mesma da arquitetura clássica.

3. PASSAGEM DA ARQUITETURA AUTÔNOMA PARA A CLÁSSICA

Por mais estupendas que sejam as construções consideradas até agora, todavia deverá parecer a nós ainda mais colossal e espantosa a arquitetura subterrânea dos indianos e dos egípcios, freqüentemente comum aos povos orientais. O que encontramos de grande e excelso a esse respeito sobre a terra não se equipara àquilo que existe debaixo da terra na Índia em Salsette, frente a Bombai, e em Ellora, no Alto Egito e na Núbia. Nestas escavações admiráveis mostra-se primeiramente a necessidade mais precisa de uma *envoltura*. – Que os homens tenham procurado proteção em cavernas, morado nelas, que populações inteiras não tenham tido nenhuma outra moradia, resulta da urgência da necessidade. Tais cavidades existiam nas montanhas da terra judaica, onde milhares encontravam abrigo em muitos andares. Assim também em Harz, junto a Goslar em Rammelsberg, havia ainda câmaras dentro das quais os homens se refugiaram e nas quais esconderam as suas provisões.

|289| a. Construções subterrâneas indianas e egípcias

De espécie inteiramente outra são as construções subterrâneas indianas e egípcias indicadas. Por uma parte, elas serviam como locais de reunião, como catedrais subterrâneas, e são construções para a finalidade da admiração religiosa e do recolhimento do espírito, com instalações e indicações de espécie simbólica, arcadas, esfinges, Memnonas, elefantes, ídolos colossais, que, talhados na rocha, foram igualmente erguidos junto com o todo informe da pedra, tal como entalharam-se colunas nas cavidades. Diante da parede da rocha estas construções eram volta e meia inteiramente abertas, outras em parte inteiramente obscuras e ilumináveis apenas por meio de tochas, em parte algo abertas no alto.

Com respeito às construções sobre a terra, semelhantes cavidades aparecem como o mais originário, de modo que as instalações colossais sobre a terra podem ser vistas como uma imitação e desabrochar terrestre a partir do subterrâneo. Pois ali não foi construído positivamente, mas apenas removido negativamente. Aninhar-se, enterrar-se, é mais natural do que primeiro desenterrar, procurar o material, amontoá-lo e configurá-lo. Nesse sentido, pode-se conceber [*vorstellen*] a caverna como surgindo antes da cabana. As cavernas são um expandir em vez de um delimitar e um expandir que se torna um delimitar e cercar onde a envoltura já está dada. O construir subterrâneo começa, por conseguinte, mais a partir do dado e se ergue, desde que a massa principal o permita, tal como ela é, ainda não tão livre quanto o configurar sobre o terreno. Para nós, contudo, estas construções pertencem já a um outro estágio, por mais simbólicas que elas possam ser, já que elas não estão aí mais tão simbolicamente autônomas, mas já têm a finalidade da envoltura, da parede, do telhado, no interior dos quais estão erigidas as configurações mais simbólicas como tais. |290| O que foi feito a modo de templo, de casa, no sentido grego e mais recente, mostra-se aqui na sua Forma a mais natural.

Além disso devem ser acrescentadas aqui as *cavernas de Mitra*, embora se encontrem em uma região inteiramente diferente. A veneração e o culto a Mitra procedem da Pérsia, e culto semelhante também foi difundido no Império Romano. No Museu de Paris, por exemplo, há um baixo relevo bastante famoso que expõe um jovem, o modo como ele insere um punhal no pescoço do touro; ele foi encontrado no Capitólio em uma cova profunda sob o templo de Júpiter. Também nestas cavernas de Mitra se encontram abóbadas, passagens, que parecem ser destinadas a indicar, por um lado, o curso das estrelas, por outro, simbolicamente também caminhos (tal como ainda hoje em dia tem de se ver espetáculos em lojas maçônicas, onde se é conduzido por diversas passagens) que a alma tem de

percorrer durante a sua purificação, mesmo que este significado também seja expresso mais em esculturas e em outros trabalhos do que no modo da arquitetura.

Numa relação semelhante podemos mencionar também as catacumbas romanas, que certamente na sua origem estavam fundamentadas em um conceito inteiramente diferente daquele de servir para aquedutos, tumbas e cloacas.

b. Habitações dos mortos, pirâmides etc.

Em segundo lugar, podemos procurar uma transição mais determinada da arquitetura autônoma para a funcional [*dienenden*] nas construções que foram em parte cavadas na terra como *habitações dos mortos*, em parte erigidas sobre o terreno.

Particularmente nos egípcios as construções subterrâneas e terrestres estão ligadas a um reino dos mortos, tal como no Egito está primeiramente radicado e se encontra geralmente um reino do invisível. O indiano queima os seus mortos ou abandona então a ossada para decompor-se na terra; os homens são ou se tornarão, segundo a intuição indiana, |291| deus ou deuses, tal como se queira, e não se chega a esta distinção fixa entre os vivos e os mortos como mortos. As construções indianas, quando não devem sua origem ao maometanismo, não são habitações para os mortos e parecem geralmente pertencer, como aquelas cavidades admiráveis, a um período anterior. Mas nos egípcios a oposição entre vivos e mortos surge com força; o espiritual começa a se separar do não espiritual. É o surgimento do espírito individual concreto que está no devir. Os mortos são, por conseguinte, fixados como um individual e, desse modo, afirmados e conservados contra a representação do fluir no natural, na desintegração, liquefação e dissolução universais. A singularidade [*Einzelheit*] é o princípio da representação autônoma do espiritual, porque o espírito só é capaz de existir como indivíduo, como personalidade. Por isso, esta veneração e conservação dos mortos deve valer para nós como um primeiro momento importante para o existir da individualidade espiritual, já que aqui é a singularidade que, em vez de ser descartada, aparece conservada, na medida em que pelo menos o corpo é prezado e considerado como esta individualidade natural imediata. Heródoto, como já foi anteriormente mencionado, relata que os egípcios foram os primeiros a dizerem que as almas dos homens são imortais, e por mais incompleto que seja aqui ainda o reter da individualidade espiritual, na medida em que o morto deve percorrer durante três mil anos todo o círculo dos animais terrestres, aquáticos e aéreos e só então retornar a um corpo humano, encontra-se todavia nesta representação e no embalsamento do corpo um fixar da individualidade corporal e do ser-para-si separado do corpo.

Desse modo, na arquitetura também é importante que ocorra a separação, por assim dizer, do espiritual como significado interior, o qual é conduzido por si mesmo à exposição, |291| ao passo que o invólucro corporal é produzido como mera envoltura arquitetônica. Por isso, as habitações dos mortos dos egípcios formam nesse sentido os templos mais primevos; o essencial, o centro da veneração, é um sujeito, um objeto individual, que aparece significativo por si mesmo e que expressa a si mesmo, diferenciado de sua moradia, a qual é construída, portanto, como mero invólucro funcional. E certamente não é para um homem efetivo, para a sua necessidade que foram construídos uma casa ou um palácio, mas são mortos sem necessidades, reis, animais sagrados, em torno dos quais se colocam construções incomensuráveis.

Tal como a agricultura fixa o deambular nômade na propriedade de sítios estáveis, assim em geral as tumbas, os monumentos sepulcrais e os cultos aos mortos reúnem os homens e dão também àqueles que de resto não possuem qualquer moradia, nenhuma propriedade delimitada, um lugar de reunião, locais sagrados, que eles defendem e não querem que lhes sejam arrebatados. Assim, os citas, por exemplo, esse povo fugitivo, como narra Heródoto (II, 126 s.), em todos os lugares batem em retirada diante de Dário, e quando Dário enviou a mensagem ao seu rei: se o rei se considera forte o suficiente para oferecer resistência, então ele deve se apresentar para a batalha; se não, então ele deve reconhecer Dário como o seu senhor; Idanthysus replicou que eles não teriam quaisquer cidades e lavouras e nada para defender, de modo que Dário não poderia deles devastar nada; mas se Dário ansia por uma batalha, eles tinham os sepulcros dos seus pais; que Dário se aproxime deles e tente causar-lhes dano, então ele verá se eles lutarão ou não pelos sepulcros.

Os monumentos sepulcrais grandiosos mais antigos encontramos no Egito como sendo as *Pirâmides*. O que pode primeiro causar admiração diante da visão destas construções maravilhosas é a grandeza imensurável, que conduz imediatamente para a reflexão sobre a duração do tempo e a diversidade, quantidade e perseverança de forças humanas requeridas |293| para terminar semelhantes edificações colossais. Do lado da Forma delas, ao contrário, elas não oferecem, aliás, nada de cativante; em poucos minutos o todo é avistado e retido. Diante desta simplicidade e regularidade da forma discutiu-se longamente sobre a sua finalidade. Certamente os antigos já indicam, tal como por exemplo Heródoto e Estrabão, a finalidade para que elas efetivamente serviam, mas igualmente muitos viajantes e escritores antigos ou recentes inventaram muitas coisas fabulosas e insustentáveis. Os árabes procuraram com violência uma entrada, na medida em que eles esperavam encontrar tesouros no interior das pirâmides; tais violações, todavia, em vez de alcançar a sua meta, apenas destruíram muitas coisas, sem chegar às passagens e câmaras efetivas. Os

novos europeus, entre os quais se destacam particularmente Belzoni, um romano, e ainda o genovês Caviglia, finalmente tiveram êxito em conhecer com maior minudência o interior das pirâmides. Belzoni¹⁵ descobriu o túmulo real na pirâmide de Sefren. As entradas nas pirâmides eram lacradas do modo o mais firme com blocos de pedra, e parece que os egípcios procuravam estabelecer já durante a construção que a entrada, mesmo que fosse conhecida, pudesse novamente ser reencontrada e aberta apenas com muita dificuldade. Isso comprova que as pirâmides deviam permanecer fechadas e não deviam ser novamente utilizadas. Encontrou-se, pois, no interior delas câmaras, passagens, que indicam os caminhos que a alma realiza, depois da sua morte, na sua peregrinação e troca de formas, grandes salões, canais sob a terra, que ora descendiam, ora ascendiam. O sepulcro real de Belzoni, por exemplo, avança talhado nos rochedos ao longo de uma hora; no salão principal se encontrava um sarcófago de granito, incrustado no piso, mas encontrou-se apenas um resto de ossos animais de uma múmia, possivelmente um Ápis. O todo, porém, indicava indubitavelmente |294| a finalidade de servir como um mausoléu. As pirâmides são diferentes quanto à idade, ao tamanho e à forma. As mais antigas parecem ser muito mais apenas pedras sobrepostas a modo de pirâmide; as mais tardias foram construídas regularmente; algumas algo aplainadas em cima, algumas terminando inteiramente numa ponta; em outras encontram-se ainda patamares que, segundo a descrição de Heródoto da pirâmide de Queóps (II, 125), podem ser explicadas a partir do modo segundo o qual os egípcios procediam junto à construção, de modo que Hirt também não inclui esta pirâmide entre as consumadas (*História da Arquitetura*, vol. I, p. 55). Nas pirâmides antigas, segundo relatos franceses recentes, as câmaras e as passagens são mais intrincadas, em contrapartida, nas pirâmides mais jovens e mais simples são inteiramente cobertas com hieróglifos, de modo que uma cópia integral dos mesmos duraria vários anos.

Desta maneira, as pirâmides, admiráveis por si mesmas, tornam-se, todavia, apenas simples cristais, cascas, que encerram um núcleo, um espírito finado, e que servem para a conservação de sua corporalidade e forma duradouras. Todo o significado recai, por isso, neste morto que chega por si mesmo à exposição; a arquitetura, entretanto, que até agora tinha autonomamente em si mesma o seu significado como arquitetura, separa-se agora e se torna *funcional* nesta separação, enquanto a escultura obtém a tarefa de configurar o interior propriamente dito, embora a configuração individual ainda seja retida primeiro em sua forma natural imediata como

15. Giovanni Battista Belzoni (1778-1823), egiptólogo italiano. Autor de *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia*, London, 1820. Caviglia também é egiptólogo italiano (1770-1845) (N. da T.).

múmia. Quando consideramos a arquitetura egípcia no seu todo, encontramos, por conseguinte, de um lado as edificações simbólicas autônomas; do outro lado, particularmente em tudo o que se refere a monumentos sepulcrais, já surge distintamente a determinação específica da arquitetura de ser mera envoltura. A isso pertence essencialmente que a arquitetura não apenas se enterra e forma cavernas, mas se mostra como uma natureza inorgânica, construída por mãos humanas ali onde se tem necessidade dela por causa de sua finalidade.

|295| Também outros povos erigiram semelhantes monumentos funerários, edificações sagradas como residência de um cadáver, sobre o qual eles se erguem. O sepulcro do mausoléu de Cária, por exemplo, mais tarde o sepulcro de Adriano, o atual castelo de Santo Ângelo em Roma, um palácio de estrutura esmerada para um morto, já eram obras famosas na Antigüidade. Também se junta aqui, segundo a descrição de Uhden¹⁶ (*Museu*¹⁷ de Wolf e Buttmann, vol. I, p. 536), ainda um gênero de monumentos funerários, que na sua instalação e em seus arredores imitavam em proporções reduzidas templos consagrados aos deuses. Um tal templo tinha um jardim, caramanchões, uma fonte, uma vinha e então capelas onde estavam erigidas as estátuas que retratavam formas de deuses. Particularmente na época imperial foram construídos semelhantes monumentos dos falecidos com estátuas de deuses na forma de Apolo, de Vênus, de Minerva. Estas figuras, bem como a construção inteira, obtiveram, por meio disso, ao mesmo tempo, o significado de uma apoteose e de um templo do falecido, tal como nos egípcios o embalsamento, os emblemas e as castas indicam a osirização¹⁸ do morto.

As construções igualmente grandiosas e mais simples desta espécie são, pois, as pirâmides egípcias. Aqui é introduzida a linha característica e essencial à arquitetura – a saber, a linha reta – e geralmente a regularidade e a abstração das Formas. Pois a arquitetura como mera envoltura e natureza inorgânica, não animada vivamente em si mesma [*an sich selbst*] de maneira individual pelo espírito que nela reside, só pode ter a forma como uma natureza exterior a ela mesma; a Forma exterior, contudo, não é orgânica, mas abstrata e intelectual. Por mais que a pirâmide já comece a alcançar a determinação da casa, nela o ângulo reto ainda não é completamente dominante como na casa autêntica, mas ela tem |296| ainda uma determinação para si mesma, a qual não é útil à mera conformidade a fins, e se fecha, por isso, imediatamente em si mesma a partir da base gradualmente até o cume.

16. Wilhelm Uhden (1763-1835), funcionário da Prússia e colecionador de arte.

17. *Museu de Arqueologia* [*Museum der Altertumswissenschaft*], org. por Karl Philipp Buttmann e Friedrich August Wolf, 2 vols., Berlin, 1807-1810.

18. Relativo a Osíris, deus egípcio dos mortos (N. da T.).

c. *Transição para a arquitetura que tem serventia*

A partir daqui podemos fazer a transição da arquitetura autônoma para a arquitetura autêntica, funcional.

Duas saídas podem ser indicadas para esta última, de um [lado] a arquitetura *simbólica*, do outro a *necessidade e a conformidade a fins* funcional da mesma. Nas configurações simbólicas, tal como as consideramos anteriormente, a conformidade a fins arquitetônicos é mero acessório e uma ordem apenas exterior. O extremo, ao contrário, é formado pela casa, como requer a necessidade mais próxima: colunas de madeira ou paredes retas erguidas com vigas depositadas sobre elas num ângulo reto, e um teto. Que a necessidade desta conformidade a fins autêntica se ajuste por meio de si mesma, não causa qualquer dúvida; a diferença, entretanto, se a arquitetura autêntica, tal como a teremos de considerar imediatamente como arquitetura clássica, começa apenas a partir da necessidade ou se há de ser inferida a partir daquelas obras simbólicas autônomas, que nos conduziam através de si mesmas para as edificações funcionais, é o que fornece o ponto essencial da questão.

α) A necessidade produz na arquitetura Formas que são inteiramente apenas conformes a fins e pertencem ao entendimento: a linha reta, o ângulo reto, as superfícies planas. Pois na arquitetura funcional aquilo que constitui a finalidade autêntica está aí como estátua ou mais precisamente como indivíduos humanos, como comunidade, povo – que se reúnem em necessidades universais, não mais em necessidades físicas que partem da satisfação, mas em fins religiosos ou políticos. Particular é a necessidade mais próxima |297| de configurar em geral uma envoltura para a imagem, para a estátua dos deuses ou do santo exposto para si e dado atualmente. Por exemplo, Memnonas, esfinges etc. se encontram em locais abertos ou em um bosque, no ambiente exterior da natureza. Semelhantes configurações, todavia, e ainda mais as figuras humanas de deuses foram tomadas de um outro âmbito que aquele da natureza imediata; elas pertencem ao reino da representação e são convocadas à existência através da atividade artística humana. A elas não basta, portanto, o mero ambiente natural, mas carecem para a sua exterioridade de um terreno e de uma envoltura que tenham a mesma origem, isto é, que igualmente provieram da representação e foram configurados por meio de produção artística. Apenas em um ambiente oriundo da arte os deuses encontram o elemento adequado a eles. Este exterior, porém, não tem então aqui a sua finalidade em si mesmo, mas serve a um outro como sua finalidade essencial e recai, por meio disso, na conformidade a fins.

Todavia, se essas Formas, que inicialmente servem meramente a fins, devem se elevar à beleza, então não podem permanecer presas à sua primeira abstração,

mas devem avançar além da simetria e da euritmia para o orgânico, o concreto, o em si mesmo fechado e múltiplo. Desse modo surge igualmente uma reflexão sobre diferenças e determinações, bem como o ressaltar e o formar [*Formieren*] de aspectos, que são inteiramente supérfluos para a mera conformidade a fins. Por exemplo, uma viga avança por um lado em linha reta, mas ela termina ao mesmo tempo nas duas extremidades; de igual modo uma pilastra, que deverá sustentar vigas ou um teto, se encontra sobre a terra e alcança em cima, onde a viga repousa nela, sua extremidade [*Endschaft*]. A arquitetura funcional produz tais diferenças e as configura por meio da arte, donde uma configuração orgânica, tal como uma planta, um homem, certamente também tem o seu em cima e embaixo, mas configurados por natureza e, desse modo, se diferenciam nos pés e na cabeça – ou, como na planta, na raiz e na copa.

|298| β) A arquitetura simbólica, inversamente, toma em maior ou menor grau de tais configurações orgânicas o seu ponto de partida, tal como nas esfinges, Memnonas etc., todavia não pode se livrar inteiramente do retilíneo e do regrado nos muros, nos portões, nas vigas, nos obeliscos etc. e neste caso, se quiser erigir e dispor em série de maneira arquitetônica aqueles colossos esculturais, tem geralmente de buscar auxílio na igualdade da grandeza, na proporção das séries, na linearidade das fileiras, em geral na ordem e na regularidade da arquitetura propriamente dita. Com isso ela tem em si mesma os dois princípios, cuja unificação realiza a arquitetura igualmente bela em sua conformidade a fins, apesar de estes dois lados se encontrarem dispersos no simbólico, em vez de estarem configurados em um.

γ) Por isso podemos apreender a transição de tal maneira, que de um lado a arquitetura até agora autônoma tem de modificar racionalmente as Formas do orgânico para a regularidade e transpô-las para a conformidade a fins, enquanto a mera conformidade a fins das Formas, inversamente, tem de se mover ao encontro do princípio do orgânico. Onde esses dois extremos se encontram e se penetram mutuamente surge em seguida a arquitetura propriamente bela, clássica.

Esta unificação se deixa reconhecer distintamente, por assim dizer, em seu nascimento efetivo, na transfiguração incipiente do que já consideramos na arquitetura precedente como sendo a coluna. Para um recinto fechado [*Umschließung*] são, a saber, por um lado, certamente necessários muros; mas muros também podem estar aí autonomamente, como já foi mostrado antes em exemplos, sem constituir completamente a envoltura [*Umschließung*], ao qual pertence essencialmente uma cobertura no alto e não apenas um envolver dos espaços laterais. Uma tal cobertura, contudo, tem de ser sustentada. A coisa mais fácil para isso são as colunas, cuja determinação essencial e ao mesmo tempo rigorosa a esse respeito con-

siste na *sustentação* como tal. Por isso, |299| muros que servem para a mera sustentação são propriamente supérfluos. Pois a sustentação é uma relação mecânica e pertence ao âmbito da gravidade e de suas leis. Aqui se concentra a gravidade, o peso, de um corpo no seu centro de massa e deve ser amparado nele, para que repouse na horizontal sem cair. Isso faz a coluna, de modo que a força da sustentação aparece reduzida ao mínimo de meios exteriores. Poucas colunas fazem o mesmo que um muro realiza com grande dispêndio, e é uma grande beleza da arquitetura clássica não empregar mais colunas do que as de fato necessárias para a sustentação do peso das vigas e daquilo que repousa sobre elas. Colunas como mero adorno não pertencem na arquitetura autêntica à verdadeira beleza. Por isso a coluna que se encontra puramente por si mesma, não preenche a sua função. Certamente também se erigiu colunas de triunfo, como as famosas de Trajano e de Napoleão¹⁹, mas também estas são, por assim dizer, apenas um pedestal para estátuas e, além disso, revestidas de esculturas ornamentais [*Bildwerke*] para a memória e a celebração do herói, cuja estátua elas sustentam.

É particularmente notável na coluna como ela, no decurso do desenvolvimento arquitetônico, tem de se desprender primeiro da forma natural concreta, a fim de ganhar sua forma mais abstrata, tanto conforme a fins quanto bela.

αα) Na medida em que a arquitetura autônoma começa a partir de configurações orgânicas, ela pode escolher formas [*Gestalten*] humanas; como, por exemplo, no Egito, em parte, ainda são empregadas como colunas figuras [*Figuren*] humanas, por exemplo, Memnonas. Mas isso é meramente supérfluo, na medida em que sua determinação não é a sustentação propriamente dita. De uma outra maneira, nos gregos se apresentam as Cariátides no mais severo serviço de deixar o peso repousar sobre si, mas que apenas podem ser empregadas em escala reduzida. Além disso, deve ser visto como um uso indevido da forma humana, comprimi-las sob tal fardo, e assim as Cariátides possuem também |300| este caráter do oprimido, e o seu costume faz alusão à escravidão, para a qual é um fardo carregar semelhantes cargas.

ββ) A forma orgânica adequada à natureza para pilastras e apoios que devem sustentar algo é, por conseguinte, a árvore, a planta em geral, um tronco, uma haste flexível, que se lança verticalmente para o alto. O tronco já sustenta em si e para si sua coroa, o caule a espiga, a haste a flor. Também a arquitetura egípcia, a qual ainda não se libertou para a abstração de suas intenções, retira estas Formas diretamente da natureza. A esse respeito, o grandioso, no estilo dos palácios ou templos egípcios, o colossal das séries de colunas, a quantidade das mesmas e ainda as re-

19. Hegel provavelmente se refere à coluna *Vendôme* (N. da T.).

lações monumentais do todo causaram desde sempre espanto e admiração nos visitantes. Em grande multiplicidade se vê aqui as colunas provirem de formações vegetais, erguerem-se e separarem-se em colunas desde árvores de lótus e de outra espécie. Nas colonatas, por exemplo, nem todas as colunas possuem a mesma forma, mas alternam em uma, duas ou três formas. Denon, na sua obra sobre a expedição egípcia²⁰, classificou uma grande quantidade de tais Formas. O todo não é ainda uma Forma racional regular, mas a base é uma forma de bulbo, um brotar a modo de cana da folha a partir da raiz ou mesmo um comprimir-se das folhas na raiz à maneira de muitas plantas. Desta base eleva-se então a haste flexível para o alto ou ergue-se em espiral ao redor como coluna, e o capitel é também um ramificar-se de folhas e galhos. Todavia, a imitação não é fiel à natureza, mas as Formas vegetais são arquetonicamente distorcidas, aproximadas do circular, do racional, do regular, |301| das linhas retas, de modo que estas colunas inteiras se assemelham ao que é denominado comumente de arabesco.

yy) Aqui é o lugar de falar, ao mesmo tempo, do *arabesco* em geral, pois ele recai, segundo o seu conceito, na transição de uma forma natural, orgânica, empregada para a arquitetura, para uma regularidade rigorosa do arquetônico propriamente dito. Mas quando a arquitetura se tornou livre em sua determinação, ela rebaixa as Formas arabescas ao adorno e enfeite. Elas são então sobretudo formas vegetais distorcidas e Formas animais e humanas que crescem de plantas e com elas entretecidas ou configurações animais convertendo-se em plantas. Se elas devem conservar um significado simbólico, para isso pode importar a transição entre os diversos reinos da natureza; sem este sentido, elas são apenas jogos da fantasia na composição, união, ramificação, das mais diversas configurações naturais. Para semelhante enfeite arquetônico, em cuja invenção a fantasia pode transitar para os mais diversos engastes de toda espécie, também nos utensílios e nos trajes, em madeira, em pedra etc., a determinação principal e a Forma fundamental é o fato de que as plantas, as folhas, as flores, os animais, sejam aproximados do racional, do inorgânico. Por isso se considera muitas vezes os arabescos duros e inflexíveis ao orgânico, motivo pelo qual eles foram freqüentemente censurados e ao seu uso pela arte foi colocada uma restrição; particularmente à pintura, embora Rafael mesmo tenha empreendido pintar arabescos em grande extensão e com a maior graciosidade, espiritualidade, diversidade e graça. Sem dúvida, os arabescos são contrários à natureza tanto no que se refere às Formas do orgânico quanto no que diz respeito às

20. Dominique Vivant Denon, *Voyage dans le Basse et Haute Egypte*, 2 vols., Paris, 1802. Primeiro organizador do Louvre, Denon acompanha Bonaparte ao Egito (N. da T.).

leis da mecânica, no entanto, esta espécie de condição contrária à natureza não é, em geral, apenas um direito da arte, mas até um dever da arquitetura, pois apenas por meio disso as Formas vivas – de outra maneira inadequadas para a arquitetura – se tornam adaptadas ao estilo verdadeiramente arquitetônico e são colocadas em acordo com o mesmo. O que se encontra mais próximo desta adequação é particularmente a natureza vegetal, a qual é empregada também no Oriente com grande prodigalidade; pois as plantas não são ainda indivíduos sencientes, mas se oferecem por si mesmas para fins arquitetônicos, na medida em que formam coberturas e sombras protetoras contra a chuva, a luz do sol e o vento e no todo não possuem a vibração livre das linhas, despojada da conformidade a leis racional. Empregadas de modo arquitetônico, as suas folhas aliás já regulares são ajustadas para formas circulares ou retilíneas, de modo que tudo aquilo que pudesse ser visto como desfiguração, inaturalidade e rigidez das Formas vegetais deve ser considerado essencialmente como uma transfiguração adequada para o arquitetônico propriamente dito.

Desta maneira, com a coluna, a arquitetura propriamente dita sai do mero orgânico para a conformidade a fins racional, e desta para a aproximação do orgânico. Foi necessário mencionar este ponto de saída duplo da necessidade propriamente dita e da autonomia destituída de conformidade a fins da arquitetura, pois o verdadeiro é a união de ambos os princípios. A bela coluna parte da Forma natural, que é então transfigurada para a pilastra, para a regularidade e racionalidade da Forma.

Segundo Capítulo

A ARQUITETURA CLÁSSICA

Quando alcança a sua posição peculiar adequada ao conceito, a arquitetura serve na sua obra a uma finalidade e a um significado que não tem em si mesma. Ela se torna um ambiente inorgânico, um todo ordenado e construído segundo as leis da gravidade, cujas Formas obedecem ao rigorosamente regular, retilíneo, retangular, circular, [303] às relações de determinado número e quantidade, à medida delimitada em si mesma e à firme conformidade às leis. A sua beleza consiste nesta conformidade a fins mesma que, libertada da mistura imediata com o orgânico, espiritual, simbólico, embora tenha serventia [*dienend*], reúne todavia uma totalidade fechada em si mesma, que deixa transparecer claramente a sua finalidade única por meio de todas as suas Formas e configura para a beleza, na música de suas relações, o meramente conforme a fins. Neste estágio, contudo, a arquitetura corresponde ao seu conceito propriamente dito, pois não é capaz em si e para si de levar o espiritual à sua existência [*Dasein*] adequada e, portanto, só pode configurar o exterior e o destituído de espírito para o reflexo do espiritual.

Na consideração desta arquitetura, igualmente servil em sua beleza, percorreremos o seguinte caminho:

Em primeiro lugar, devemos determinar com maior precisão o conceito e o caráter *universais* da mesma;

Em segundo lugar, devemos indicar as determinações fundamentais *particulares* das Formas arquitetônicas, que resultam da finalidade para a qual a obra de arte clássica é construída.

Em terceiro lugar, podemos passar a vista sobre a efetividade concreta para a qual se desenvolveu a arquitetura clássica.

Não quero contudo entrar em detalhes em nenhuma dessas relações, mas me limitar apenas ao mais universal, que é aqui mais simples do que na arquitetura simbólica.

I. CARÁTER UNIVERSAL DA ARQUITETURA CLÁSSICA

a. *Serventia para uma finalidade determinada*

De acordo com o que já indiquei várias vezes, o conceito fundamental da arquitetura autêntica consiste no fato de que o significado espiritual não se encontra exclusivamente na construção |304| mesma, que desse modo se torna um símbolo autônomo do interior, mas que este significado, inversamente, já adquiriu fora da arquitetura a sua existência livre. Esta existência pode ser de espécie dupla, a saber, à medida que uma outra arte, de maior alcance – e principalmente a escultura no clássico autêntico –, configura e ressalta para si o significado ou o homem contém e ativa em si mesmo vivamente o mesmo em sua efetividade imediata. Além disso, estes dois lados podem ainda coincidir. Por conseguinte, quando a arquitetura oriental dos babilônios, dos indianos, dos egípcios, por um lado, configurava simbolicamente em imagens válidas por meio de si mesmas o que vale para estes povos como o absoluto e o verdadeiro ou, por outro lado, abrangia o que era conservado segundo sua forma natural exterior a despeito da morte, então agora o espiritual, seja por meio da arte, seja em existência viva imediata, existe *por si mesmo isoladamente* da construção, e a arquitetura se coloca a *serviço* deste espiritual, que constitui o significado autêntico e a finalidade determinante. Desse modo, esta finalidade torna-se agora o aspecto que prevalece, que domina o conjunto [*Gesamtheit*] da obra, que determina a forma fundamental da mesma, por assim dizer o esqueleto, e não permite nem à matéria material [*materiellen Stoffe*] nem à fantasia e arbitrariedade deslocarem-se por si mesmas autonomamente ou, tal como no romântico, desenvolver ainda um excesso de diversas partes e Formas que ultrapasse a conformidade a fins.

b. *Adequação do edifício à sua finalidade*

A primeira questão diante de uma obra arquitetônica desta espécie é a referente à finalidade e determinação, bem como as circunstâncias sob as quais ela deve ser erigida. Torná-las adequadas à sua construção, observar o clima, as condições,

o ambiente natural da paisagem e produzir ao mesmo tempo um todo unido, na consideração conforme a fins de todos estes pontos, |305| para a unidade livre: esta é a tarefa universal em cuja execução completa há de se mostrar o sentido e o espírito do arquiteto. Nos gregos os edifícios públicos, os templos, as colunatas e os átrios para a estada e o passear, como por exemplo o famoso propileu para a Acrópole de Atenas, foram principalmente objetos da arquitetura; as moradias privadas, ao contrário, eram muito simples. Nos romanos, inversamente, mostra-se o luxo das casas privadas, principalmente das vilas; igualmente o esplendor dos palácios imperiais, dos banhos públicos, dos teatros, dos circos, dos anfiteatros, dos aquedutos, das fontes etc. Mas tais construções, onde a utilidade é o que prevalece e domina, podem dar em maior ou menor grau à beleza um espaço apenas como adorno. A finalidade mais livre nesta esfera é, portanto, a finalidade da religião, o edifício do templo como envoltura para um sujeito que pertence ele mesmo à bela arte e é colocado pela escultura como estátua do deus.

c. A casa como tipo fundamental

Nestas finalidades, a arquitetura autêntica parece ser mais livre do que a arquitetura simbólica do estágio anterior, a qual retira as Formas orgânicas da natureza, sim, mais livre do que a escultura, que precisa assumir a forma humana já dada e se liga a ela e a suas relações universais dadas, enquanto a arquitetura clássica inventa a sua Forma e a figuração [*Figuration*] dela, segundo o conteúdo, a partir de fins espirituais e, no que concerne à forma, a partir do entendimento humano sem nenhum modelo direto. Esta liberdade maior deve ser admitida relativamente, mas o seu âmbito permanece limitado e o tratamento da arquitetura clássica, por causa do caráter intelectual de suas Formas, permanece no todo algo mais abstrato e seco. Friedrich von Schlegel chamou a arquitetura de música congelada²¹, e de fato ambas as artes repousam em uma harmonia de relações |306| que podem ser reconduzidas até os números e, por isso, são facilmente apreendidas nos seus traços fundamentais. A determinação principal para estes traços fundamentais e suas relações simples, mais sérias, mais grandiosas ou mais graciosas e delicadas é fornecida pela casa: muros, colunas, vigas, reunidas em Formas cristalinas inteiramente intelectuais. Quais sejam as relações, não se deixam reduzir a determinações numéricas e medi-

21. Na verdade, a expressão "música congelada" é da autoria de Schelling. Cf. sua *Filosofia da Arte*, § 107 (N. da T.).

das precisas. Mas um retângulo comprido com ângulos retos, por exemplo, é mais agradável do que um quadrado, pois no que é na igualdade oblongo²² também há desigualdade. Uma dimensão, a largura, da metade do tamanho da outra, o comprimento, fornece uma relação agradável; comprido e estreito, ao contrário, é desagradável. Nisso as relações mecânicas da sustentação e do estar sustentado devem então estar ao mesmo tempo contidas na sua medida e lei autênticas; um vigamento pesado, por exemplo, não pode repousar sobre colunas finas, delicadas, ou, inversamente, grandes instalações não podem ser feitas para sustentar algo que no fim é apenas inteiramente leve. Em todas estas considerações, na relação da largura com o comprimento e a altura da construção, da altura das colunas para a sua espessura, das distâncias, do número de colunas, da espécie e diversidade ou simplicidade dos ornamentos, tamanho dos vários sarrafos, das molduras etc. domina nos antigos uma eurritmia secreta que foi revelada especialmente pelo sentido correto dos gregos e da qual vez por outra se afastam quanto ao particular, mas no todo devem observar as relações fundamentais para não sair do âmbito da beleza.

2. AS DETERMINAÇÕES FUNDAMENTAIS PARTICULARES DAS FORMAS ARQUITETÔNICAS

a. Da construção de madeira e da construção de pedra

Já foi mencionado anteriormente que se discutiu por longo tempo se a construção de madeira ou a construção de pedra deve ser designada como ponto de partida [307] e se também as Formas arquitetônicas procedem desta diferença do material. Para a arquitetura autêntica, na medida em que ela torna válido o lado da conformidade a fins e elabora o tipo fundamental da casa para a beleza, a construção em madeira pode ser tomada como a mais originária.

Foi isso que fez Hirt, ao seguir Vitruvius, e foi por isso várias vezes criticado. Quero expor em poucas palavras o meu ponto de vista sobre esta questão controversa. É um modo de considerar habitual encontrar a lei simples abstrata para um concreto pressuposto e já dado. Nesse sentido também Hirt procura pelo modelo fundamental para as construções gregas, por assim dizer a teoria, a armação

22. *Oblongum* no texto provém do latim *oblongu* e significa que algo é mais comprido do que largo; alongado. Outras acepções: 1. elíptico, oval. 2. Em botânica diz-se da folha que possui o limbo obtuso nas duas extremidades, sendo o comprimento três a quatro vezes a largura (N. da T.).

anatômica, e o encontra, segundo a Forma e o material relacionado com ele, na casa e na construção de madeira. Pois certamente uma casa como tal é construída principalmente para a moradia, para a proteção contra tempestade, chuva, intempérie, animais, homens, e requer uma envoltura total²³, para que uma família ou uma comunidade maior de indivíduos possa se reunir encerrada em si mesma e possa ocupar-se nesta envoltura de suas necessidades e atividades. A casa é uma estrutura pura e simplesmente conforme a fins, produzida por homens para fins humanos. Nela o homem se mostra ocupado de muitas maneiras, com muitos fins, e a estrutura se detalha em uma conexão de diversos encaixes e dispositivos mecânicos para a sustentação e a firmeza, segundo as condições da gravidade, da necessidade de dar sustentação para o que foi erigido, de cerrá-lo, de dar suporte ao que está aí e não apenas sustentá-lo, mas onde repousa horizontalmente também conservá-lo na horizontal, unir o que se confronta em ângulos e cantos. A casa certamente também requer uma envoltura total, para a qual os muros são o mais funcional e seguro, e segundo este lado a construção de pedra parece ser o mais conforme a fins; mas uma parede pode de igual maneira ser erigida também a partir de [308] pilares justapostos, sobre os quais repousam vigas, que ao mesmo tempo unem e firmam os pilares verticais que lhes dão suporte e sustentação. A isso se segue, finalmente, o teto e o telhado. Além disso, no templo a envoltura não é o ponto central de que se trata, mas o sustentar e o ser sustentado. Para esta relação mecânica, a construção em madeira se mostra como o mais próximo e o mais adequado à natureza. Pois aqui a pilastra enquanto o que sustenta, que ao mesmo tempo carece de uma junção e deixa pesar a mesma enquanto as vigas transversais, constitui aqui as determinações fundamentais. Este estar dividido em si mesmo e unir, bem como a junção conforme a fins destes lados, pertence todavia essencialmente à construção de madeira, que encontra imediatamente na árvore o material necessário para ela. Uma árvore se oferece, sem necessitar de um trabalho extenso e difícil, tanto para os pilares como para as vigas, na medida em que a madeira já possui por si mesma uma formação determinada, consiste de peças lineares isoladas, mais ou menos retilíneas, que podem imediatamente ser unidas em ângulos retos, agudos e obtusos, fornecendo assim pilastras angulares, apoios, vigas transversais e tetos. A pedra, ao contrário, não possui de saída uma forma tão firmemente determinada, mas é em comparação com a árvore uma massa destituída de Forma, que primeiro deve ser trabalhada, isoladamente conforme a fins, para

23. Optamos traduzir "Umschließung" aqui por "envoltura", embora o significado dado por Hegel a este termo também inclua o sentido de "envolver", "fechar", "encerrar" algo dentro de uma certa estrutura (N. da T.).

poder ser justaposta e sobreposta e novamente reunida. Ela requer operações variadas antes de alcançar a configuração e a utilidade que a madeira já possui em si e para si. Além disso, as pedras – onde formam grandes massas – convidam muito mais ao escavar e, de início destituídas de Forma, são em geral capazes de assumir qualquer forma, mediante o que se prestam como material dócil tanto para a arquitetura simbólica quanto para a romântica e suas Formas mais fantásticas, enquanto a madeira se mostra por meio de sua Forma natural de troncos retilíneos imediatamente como mais utilizável para aquela conformidade a fins e intelectual mais rigorosa, da qual parte a |309| arquitetura clássica. A esse respeito, a construção de pedra é predominante principalmente na arquitetura autônoma, embora já nos egípcios, por exemplo em suas arcadas revestidas com placas, surjam necessidades que a construção de madeira está em condição de satisfazer de modo mais simples e originário. Inversamente, porém, a arquitetura clássica não permanece presa à construção de madeira, e sim realiza, ao contrário, onde ela se configura na beleza, suas obras arquitetônicas em pedra, mas de tal modo que ainda se deixa reconhecer por um lado nas Formas arquitetônicas o princípio originário da construção de madeira, mesmo que por outro lado ocorram determinações que não pertencem à construção de madeira como tal.

b. As Formas particulares do templo

No que diz respeito aos pontos principais *particulares* que residem na casa como o tipo fundamental também do templo, a coisa mais essencial que há de ser mencionada aqui se limita de modo breve ao seguinte.

Se tomarmos a casa de modo mais detalhado em sua relação mecânica consigo mesma, então, conforme o que mencionamos há pouco, obtemos de um lado massas *de sustentação*, configuradas arquitetonicamente, do outro lado massas *sustentadas*, mas ambas unidas para a sustentação e a firmeza. A isso se acrescenta, em terceiro lugar, a determinação do *envolver* e do delimitar segundo as três dimensões do comprimento, da largura e da altura. Pois uma construção que é um todo concreto como encaixe de diferentes determinações também tem de mostrar isto nela mesma. Assim surgem aqui diferenças essenciais que devem aparecer tanto em seu isolamento e formação específicos como em sua junção intelectual.

α) Nesta relação, a próxima coisa que é de importância diz respeito ao *sustentar*. Tão logo se trate de massa de sustentação, comumente nos ocorre, de acordo com a nossa necessidade atual, a parede como o mais firme, o mais seguro, para o sustentar. |310| Todavia, a parede não tem, como já vimos, o sustentar como tal

como o seu único princípio, mas serve essencialmente para a envoltura e a junção e constitui por conseguinte um momento predominante na arquitetura romântica. O peculiar da arquitetura grega consiste imediatamente no fato de que ela configura este sustentar como tal e emprega para isso a *coluna* como um elemento fundamental de conformidade a fins e beleza arquitetônicas.

αα) A coluna não tem nenhuma outra determinação a não ser a de sustentar e, embora uma série de colunas justapostas numa linha reta marque uma delimitação, mesmo assim ela não envolve como um muro ou uma parede firme, mas é afastada expressamente da parede propriamente dita e colocada livre por si mesma. Nesta finalidade única do sustentar importa sobretudo que a coluna conserve em relação à carga que repousa sobre ela o aspecto da conformidade a fins e, por isso, não seja nem forte demais nem fraca demais, nem apareça comprimida uma junto à outra, nem erga-se tão alto e leve nas alturas, como se apenas jogasse com a sua carga.

ββ) Tal como a coluna, por um lado, se diferencia do muro e da parede, por outro lado, todavia, a coluna também se diferencia do mero *pilar*. A saber, o pilar se encontra imediatamente inserido na terra e termina do mesmo modo imediatamente onde uma carga é depositada sobre ele. Desse modo aparecem o seu comprimento determinado, seu início e fim, por assim dizer, apenas como uma delimitação negativa por meio de um outro, como determinidade casual, que não lhe corresponde por si mesma. Mas começar e terminar são determinações que residem no conceito da coluna de sustentação mesma e que, por conseguinte, aparecem também nela mesma como seus momentos próprios. Este é o motivo pelo qual a bela arquitetura elaborada concede à coluna uma base e um capitel. Na disposição toscana²⁴ não se encontra certamente nenhuma base, de modo que a coluna sai |311| imediatamente a partir da terra; mas então o seu comprimento é algo casual para a vista; não se sabe com que profundidade a coluna foi pressionada para dentro da terra pelo peso da massa que sustenta. Para que o seu início não pareça indeterminado e contingente, ela deve ter um pé fornecido intencionalmente para ela, sobre o qual ela está e que dá a conhecer o seu começo expressamente como começo. Por um lado, a arte quer dizer com isso: aqui começa a coluna; por outro lado ela quer tornar visível para o olho a firmeza, o estar em pé e nesse sentido, por assim dizer, acalmar o olho. Pelo mesmo motivo ela deixa a coluna terminar com um capitel, que tanto indica a determinação propriamente dita do sustentar como também deve dizer: aqui termina a coluna. Esta reflexão de um início e um término realizados intencionalmente fornece o fundamento mais profundo propriamente dito para a base

24. A disposição toscana é uma imitação romana da disposição dórica (N. da T.).

e o capitel. É como na música com uma cadência que necessita de um encerramento firme, ou como em um livro que termina sem um ponto final e começa sem a primeira letra em maiúscula, no qual, todavia, particularmente na Idade Média, introduziam-se letras grandes ornadas e igualmente ornamentos no fim, a fim de tornar objetiva a representação de que começa e termina. Por conseguinte, por mais que a base e o capitel ultrapassem a mera necessidade, não se deve todavia considerá-los como um adorno supérfluo ou querer derivá-los a partir do modelo das colunas egípcias, que imitam ainda o tipo do mundo vegetal. – Imagens orgânicas, tal como a escultura as expõe na forma animal e humana, têm em si mesmas o seu início e o seu fim nos contornos livres, na medida em que é o organismo racional mesmo que extrai do interior a delimitação da forma; a arquitetura, ao contrário, tem para a coluna e a forma dela nada mais do que a determinação mecânica do sustentar e da distância espacial do chão até o ponto onde a carga sustentada |312| põe fim à coluna. Mas os aspectos particulares que residem nesta determinação, a arte deve deixar que se exteriorizem e deve configurá-los pela arte, pois eles pertencem à coluna. O seu comprimento determinado e o seu limite duplo para baixo e para cima, bem como o seu sustentar, não podem, portanto, aparecer como apenas casuais e por meio de outra coisa que nela entra, mas devem ser expostos também como imanes a ela mesma.

No que diz respeito à forma restante da coluna, além da base e do capitel, a coluna é, *em primeiro lugar*, redonda, de Forma circular, pois ela deve estar aí livre por si mesma fechada. A linha em si mesma mais simples, firmemente fechada, intelectualmente determinada, a mais regular, é o círculo. Desse modo, a coluna já demonstra em sua forma que ela não está determinada a formar, disposta em série densa, uma superfície plana – tal como pilastras cortadas em ângulo reto, dispostas lado a lado, originam muros e paredes –, mas que ela tem, limitada em si mesma, apenas a finalidade de sustentar. Além disso, em seu subir o fuste da coluna é habitualmente reduzido suavemente na terça parte da altura, ele perde em volume e espessura, pois as partes inferiores têm novamente de sustentar as superiores e esta relação mecânica da coluna deve também ser produzida e tornada notável nela mesma [*an ihr selbst*]. – Finalmente, as colunas são muitas vezes caneladas verticalmente, por um lado para diversificar a forma simples em si mesma, por outro lado para fazer com que pareça, quando for necessário, mais espessa por meio de tal divisão.

γγ) Embora a coluna tenha sido colocada isolada por si mesma, ela tem de mostrar contudo que existe não por causa de si mesma, mas por causa da massa que deve sustentar. Na medida em que a casa carece de uma delimitação por todos os lados, a coluna isolada não é suficiente, mas coloca outras ao lado de si, donde se torna determinação essencial que a coluna se multiplique em uma *série*. Pois

quando várias colunas sustentam a mesma coisa, este sustentar em comum é ao mesmo tempo o que determina a altura igual comum delas e une umas às outras, as vigas. Isso |313| nos conduz do sustentar como tal para o componente oposto, aquilo que é sustentado.

β) O que as colunas sustentam é o *vigamento*²⁵ depositado sobre elas. A próxima relação que surge a esse respeito é o *ângulo reto*. Tanto em relação ao chão como ao vigamento, aquilo que sustenta deve formar um ângulo reto. Pois a posição horizontal, segundo a lei da gravidade, é a única segura e adequada em si mesma e o ângulo reto o único determinado com firmeza; os ângulos agudo e obtuso, ao contrário, são indeterminados e inconstantes e casuais na sua medida²⁶.

Mais precisamente, os componentes do vigamento se articulam da seguinte maneira.

αα) Sobre as colunas igualmente altas, justapostas em linha reta, repousa imediatamente a *arquitrave*, a viga principal, que une as colunas umas às outras e pesa em comum sobre elas. Como viga simples, a arquitrave necessita apenas da forma de quatro superfícies planas dispostas em ângulo reto em todas as dimensões e a regularidade abstrata delas. Como, por um lado, a arquitrave é sustentada pelas colunas e, por outro lado, o vigamento restante repousa sobre ela e dá a ela mesma novamente a tarefa do sustentar, então a arquitetura que avança salienta também esta determinação dupla na viga principal, na medida em que ela caracteriza nas partes superiores o sustentar por meio de filetes salientes etc. Nesse sentido, a viga principal não se relaciona sozinha com as colunas de sustentação, mas igualmente com outras cargas que repousam sobre ela.

ββ) Estas formam, em primeiro lugar, o *friso*. A franja ou friso consiste, por um lado, nas cabeças das vigas do teto que são depositadas sobre a viga principal, por outro lado, nos espaços entre eles. Desse modo, o friso já obtém diferenças mais essenciais em si mesmo do que a arquitrave e tem, por conseguinte, de ressaltá-las também numa caracterização mais aguda, principalmente quando a arquitetura, embora ela |314| realize as suas obras em pedra, segue todavia ainda mais rigorosamente o tipo fundamental da construção de madeira. Isso fornece a diferença dos *triglifos* e das *metopes*. Triglifos, a saber, são as cabeças de viga que foram enta-

25. *Gebälk* significa, em alemão, tanto a armação de madeira quanto o vigamento de pedra que se chama de entablamento (do francês *entablement*: parte de um edifício compreendendo arquitrave, friso e cornija. Variação de: entabulamento). Em outras palavras, trata-se também da cimalha, que é o cimo, o cume, a parte mais alta da cornija ou uma saliência, no alto das paredes de um edifício, sobre que assenta o beiral do telhado (N. da T.).

26. Hegel pressupõe aqui o recurso aos instrumentos “naturais”, basicamente ao fio de prumo (N. da T.).

lhadas triplamente; metopes são os espaços retangulares entre os triglifos isolados. Provavelmente em tempo primevo eles foram deixados vazios, mas em tempo tardio contudo preenchidos, sim, revestidos e adornados com relevos.

γγ) O friso que repousa sobre a viga principal sustenta, por sua vez, a *coroa* ou a *cornija*. Estas têm a determinação de apoiar o teto que fornece ao todo no alto a conclusão. Aqui surge imediatamente a questão de qual tipo deve ser esta última delimitação. Pois a esse respeito pode se dar uma espécie dupla de delimitação, a horizontal de ângulo reto e a inclinada em ângulo agudo ou obtuso. Se olharmos apenas para a necessidade, então parece que os países mediterrâneos, que tem pouco a sofrer com a chuva e com a ventania, precisam apenas de proteção contra o sol, de modo que pode ser suficiente para eles um teto horizontal da casa, em ângulo reto. Países nórdicos, ao contrário, têm de se proteger contra a chuva, que precisa escorrer, e contra a neve, que não pode pesar excessivamente, e necessitam de telhados inclinados. Todavia, na bela arquitetura a necessidade sozinha não pode ser decisiva, mas como arte ela deve satisfazer também as exigências mais profundas da beleza e do aprazível. O que sobe do chão para o alto deve ser representado com uma base, um pé, sobre o qual ele se encontra e que lhe serve de apoio; além disso, as colunas e as paredes da arquitetura autêntica nos fornecem a intuição material do *sustentar*. A parte superior, ao contrário, a cobertura, não precisa mais sustentar, mas apenas ser *sustentada* e mostrar nela mesma esta determinação de não sustentar mais; quer dizer, precisa ser feito de tal modo que não *pode* mais sustentar, e terminar portanto em um ângulo, seja ele agudo ou obtuso. Por conseguinte, os templos antigos não têm também nenhum teto horizontal, |315| mas duas superfícies de telhado que se encontram num ângulo obtuso, e é adequado à beleza que o edifício se feche desta maneira. Pois superfícies horizontais de telhado não garantem para a vista um todo terminado em si mesmo, na medida em que um plano horizontal pode sempre ainda sustentar na altura – o que contudo não é mais possível para a linha em que se fecham as superfícies de telhado inclinadas. Assim nos satisfaz, por exemplo, a esse respeito a Forma piramidal também na pintura para o seu agrupamento de figuras.

γ) A última determinação para a qual temos de nos voltar diz respeito à *envoltura*, aos *muros* e às *paredes*. Certamente as colunas sustentam e delimitam, mas elas não envolvem cercando, e sim são exatamente o oposto do interior fechado ao redor pelas paredes. Por conseguinte, se um tal fechamento completo não deve faltar, então também devem ser erigidas paredes espessas, sólidas. Este é efetivamente o caso na construção de templos.

αα) Com respeito a estas paredes não deve ser indicado nada além do fato de deverem ser dispostas reta, plana e perpendicularmente, pois muros inclinados, que

se elevam em ângulo agudo ou obtuso, fornecem para o olho a visão ameaçadora do desmoronar e não têm nenhuma direção de uma vez por todas firmemente determinada, já que pode parecer casual que elas exatamente se lancem para o alto neste ou naquele ângulo agudo ou obtuso. A regularidade e conformidade a fins intelectuais exige também aqui novamente o ângulo reto.

ββ) Na medida em que as paredes podem tanto se fechar num recinto como sustentar, enquanto limitávamos a tarefa propriamente dita do mero sustentar às colunas, se encontra próxima a representação de que ali onde devem ser satisfeitas ambas as necessidades do sustentar e do fechar em recinto, poderiam ser colocadas colunas e elas unidas umas às outras por meio de muros espessos, com o que surge então *semicolunas*²⁷. Assim, por exemplo, Hirt começa, seguindo Vitrúvio, sua construção originária com quatro pilastras de canto. Caso deva |316| ser satisfeita a necessidade de uma envoltura, as colunas, quando se exige ao mesmo tempo colunas, devem então sobretudo ser emparedadas, e também se pode evidenciar que existem semicolunas muito antigas. Hirt, por exemplo (*A Arquitetura segundo os Princípios dos Antigos*²⁸, Berlim, 1809, p. 111), diz que o emprego das semicolunas é tão antigo quanto a arquitetura mesma, e deriva o seu surgimento do fato de que as colunas e as pilastras apoiavam e sustentavam o teto e o telhado, mas também tornavam necessárias paredes intermediárias para a proteção contra o sol e o temporal. Diante do fato de que as colunas já apóiam suficientemente a construção em si mesma [*an sich selbst*], então não seria necessário erigir as paredes nem tão espessas nem com material tão firme quanto as colunas, donde as mesmas, via de regra, se projetavam para fora. – Este fundamento do surgimento pode ser correto, contudo semicolunas são pura e simplesmente repulsivas, pois desse modo se encontram justapostas duas finalidades *opostas* sem necessidade interior e *misturando-se* uma à outra. Decerto pode-se defender as semicolunas, quando também se parte nas colunas tão rigorosamente da construção de madeira, que torna as mesmas como o fundamental para a envoltura. Em muros densos, todavia, a coluna não tem mais nenhum sentido, mas é rebaixada à condição de pilastra. Pois a coluna propriamente dita é essencialmente redonda, em si mesma terminada e expressa exatamente por meio deste fechamento que visivelmente ela contrasta com cada continuação em uma superfície plana e portanto com cada muramento. Se se quiser por isso ter apoio nos muros, então eles precisam ser planos, não colunas redondas, mas superfícies que podem se estender como plano até uma parede.

27. A expressão designa uma coluna na qual o semi-diâmetro está entranhado no muro da parede, de modo que existem as colunas “encostadas” e as “entranhadas” (N. da T.).

28. *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten.*

Assim, Goethe exclama com fervor já em seu ensaio de juventude *Da Arquitetura Alemã*, do ano de 1773:

Que nos importa isso, ó neofrancês conhecedor filosofante, que o primeiro inventor tenha, por necessidade, reunido quatro troncos, amarrado sobre estes quatro varas, cobrindo tudo com musgos e ramos?... E é errado pretender que tua cabana seja a primeira aparecida no mundo. Duas varas dianteiras que se cruzem em seu ápice e duas traseiras, reunidas por outra, travessada como cumieira, é e permanece, tal como podes reconhecer diariamente em cabanas dos campos e vinhas, uma invenção bem mais primeva, da qual não poderia abstrair princípios nem mesmo para as tuas pocilgas²⁹.

Goethe quer, a saber, demonstrar que colunas emparedadas em edifícios que teriam a finalidade essencial da mera envoltura são coisa nenhuma [*Unding*]. Não que ele não quisesse reconhecer a beleza das colunas. Ao contrário, ele as enaltece muito mais. “Evita, porém, empregá-la impropriamente; é de sua natureza *erguer-se livre*. Ai dos miseráveis que soldaram sua figura esguia a muros maciços!”³⁰ A partir disso ele prossegue então para a arquitetura medieval e atual propriamente ditas e diz:

A coluna de modo algum é uma integrante de nossas residências; ela, bem ao contrário, contradiz o espírito de nossos edifícios. Nossas casas não nascem de *quatro colunas* em quatro cantos; nascem de *quatro paredes* em quatro lados, que *em vez de serem todas colunas*, excluem todas as colunas, e onde quer que sejam empregadas, tomam-se excesso e sobrecarga. O mesmo vale para os nossos palácios, igrejas, excetuando-se poucos casos que não creio necessário considerar³¹.

Aqui, nesta exteriorização proveniente de uma intuição livre adequada à coisa, é expresso o princípio correto da coluna. A coluna precisa colocar o seu pé na frente da parede e sair por si mesma independentemente dela. Na arquitetura recente encontramos certamente o emprego de pilastras; mas estas foram consideradas como sombra repetitiva das colunas sobressalientes e não foram feitas redondas, mas planas.

γγ) A partir disso se torna claro que certamente as paredes também podem sustentar, mas que elas, todavia, na medida em que a serventia do sustentar já é exercida pelas colunas, por seu lado, têm de tomar, para a sua finalidade, essen-

29. Trad. de João Marschner do texto *Da Arquitetura Alemã*, que se encontra na coletânea *Autores Pré-românticos Alemães*, introdução e notas de Anatol Rosenfeld, São Paulo, EPU, 1991, p. 74. O autor “neofrancês” a que se refere Goethe é Marc-Antoine Laugier (1703-1769), monge jesuíta historiador que escrevia sobre arquitetura. Em seu *Essai sur l'architecture*, de 1753, ele se volta contra a arquitetura em moda e propõe como alternativa o mundo das formas antigas (N. da T.).

30. *Idem*, p. 75 (N. da T.).

31. *Idem*, p. 75, tradução ligeiramente modificada; os itálicos são do texto original da edição Suhrkamp (N. da T.).

cialmente da arquitetura clássica desenvolvida apenas a envoltura. Se elas sustentam do mesmo modo que as colunas, estas determinações em si diferenciadas |318| não são realizadas também, como é de se esperar, como partes diferentes, e a representação daquilo que as paredes devem executar, torna-se obscura e confusa. Por conseguinte, encontramos também na construção do templo o pórtico intermediário, onde se encontra a imagem do deus, cujo envolvimento permanece a finalidade principal, muitas vezes aberto na parte de cima. Mas quando é requisitada uma cobertura de teto, então pertence à beleza mais elevada que a mesma seja sustentada por si mesma. Pois a colocação direta do vigamento e do teto sobre as paredes que se fecham em recinto é apenas questão de urgência e de necessidade, mas não da beleza arquitetônica livre, pois não se carece na arquitetura clássica de quaisquer paredes e muros para a sustentação – que seriam não conformes a fins, na medida em que, como já vimos, geram mais dispositivos e um dispêndio muito maior para o sustentar do que é necessário.

Estas seriam as determinações principais que precisam ser separadas na arquitetura clássica em sua particularização.

c. O templo clássico como um todo

Embora possamos determinar por um lado como uma lei fundamental que as diferenças que foram há pouco indicadas brevemente também devem surgir em sua *diferenciação*, por outro lado é igualmente necessário que elas se *unifiquem* em um *todo*. Por fim, queremos lançar a vista rapidamente sobre esta união, que na arquitetura apenas pode ser um justapor e um combinar e uma eurritmia completa da medida.

Em geral, as construções gregas de templos possuem um aspecto satisfatório, por assim dizer, que sacia.

α) Nada se eleva, mas o todo se estende linearmente na largura e se expande, sem se erguer. Para abarcar a fachada com a vista, o olho quase não precisa se voltar intencionalmente para o alto, ao contrário, ele se encontra atraído pela largura, enquanto a |319| arquitetura alemã medieval se lança e se ergue para o alto quase que desmedidamente. Nos antigos, a largura, como fundamentação firme, confortável sobre a terra, permanece a questão principal; a altura é tomada sobretudo da altura humana e aumenta apenas de acordo com a largura e o comprimento aumentados do edifício.

β) Além disso, os ornamentos são dispostos de tal maneira que não causam prejuízo para a impressão de simplicidade. Pois muito também depende do modo

do ornamentar. Os antigos, principalmente os gregos, possuem nesse sentido a mais bela medida. Superfícies e linhas inteiramente simples e grandes, por exemplo, não aparecem nesta simplicidade indivisa como muito grandes, como quando é inserida alguma diversidade, uma interrupção, por meio das quais se encontra primeiramente uma medida mais determinada para o olho. Mas se esta divisão e seu adorno são configurados inteiramente nos detalhes, de modo que não se tem nada diante de si além de uma multiplicidade e seus detalhes, então aparecem também fragmentadas e destruídas estas relações e dimensões mais grandiosas. No todo, os antigos não trabalham nem para deixar as suas construções e as medidas delas aparecerem por meio de tais meios pura e simplesmente maiores do que de fato são, nem dividem o todo por meio de interrupções e ornamentos de modo que também o todo aparece igualmente pequeno, pois todas as partes são pequenas e falta uma unidade penetrante que reúna tudo novamente. Tampouco as suas belas obras acabadas repousam de modo meramente massivo e pressionadas de encontro ao solo ou se alçam desmesuradamente para o alto frente à sua largura, mas conservam também a esse respeito um centro belo e fornecem ao mesmo tempo em sua simplicidade o espaço necessário a uma multiplicidade plena de medida. Mas sobretudo transparece o traço fundamental do todo e de suas particularidades simples do modo mais claro possível através de tudo e domina igualmente de modo inteiro a individualidade da configuração, tal como no ideal clássico a substância universal permanece capaz de dominar o contingente e o particular, onde a mesma obtém a sua vitalidade, e de trazê-los a um acordo consigo mesma.

[320] γ) No que diz respeito à disposição e à articulação do templo, nesta relação é de se notar que, por um lado, há um grande escalonamento do desenvolvimento, e que, por outro, muita coisa permaneceu tradicional. As determinações principais que aqui podem ser de interesse para nós se limitam à cela do templo³² fechada ναός por muros com a imagem do deus, a seguir ao vestíbulo πρόναος, à parte posterior da casa ὀπισθόδομος e à arcada que rodeia todo o edifício. Um vestíbulo e a parte posterior da casa com uma série de colunas surgindo à frente tinha primeiramente o gênero que Vitrúvio denomina de ἀμφιπρόστυλος, para o quê, em seguida, no περίπτερος ainda surge em cada lado a série de colunas, até que finalmente em suprema elevação esta série de colunas se duplique no δίπτερος ao redor de todo o templo e no ὑπαιθρος também no interior do ναός se acrescentem arcadas com disposição dupla de colunas uma sobre a outra, distantes das paredes, para o passear tal como nas arcadas exteriores: uma espécie de templo para

32. *Tempelzelle* é a palavra latina *cella* germanizada (N. da T.).

a qual Vitruvius indica como amostra o templo de oito colunas de Minerva em Atenas e o templo de dez colunas do Júpiter olímpico (Hirt, *História da Arquitetura*, vol. III, pp. 14-18; vol. II, p. 151).

Saltemos as diferenças mais precisas no que diz respeito à quantidade de colunas bem como à distância das mesmas entre si e das paredes e chamemos a atenção apenas para o significado peculiar que as séries de colunas, os vestíbulos etc. têm em geral para a construção grega de templos.

Nestes próstilos e anfipróstilos³³, estas arcadas simples e duplas, que conduzem imediatamente para o ar livre, vemos as pessoas circularem livremente, espalhadas, agrupando-se de modo casual; pois as colunas em geral não são nada que cerceia, mas uma delimitação que permanece pura e simplesmente corrente, de modo que se está em parte do lado de dentro em parte do lado de fora e ao menos pode se dirigir imediatamente para o ar livre. Do mesmo modo também as paredes compridas atrás das colunas não causam nenhuma dificuldade segundo um ponto central |321| para o qual o olhar poderia se voltar quando as passagens estão cheias; ao contrário, o olho é muito mais desviado de tal ponto de unidade e conduzido para todas as direções, e em vez da representação de uma reunião para uma finalidade vemos a direção para fora e obtemos apenas a representação de um demorar-se sem seriedade, alegre, ocioso, loquaz. No interior do recinto é de se esperar certamente uma seriedade mais profunda, todavia, também aqui encontramos um ambiente aberto para fora de modo completo, em maior ou menor grau, e particularmente nas construções mais desenvolvidas, o que também indica que esta seriedade não se pretende tão rigorosa. E assim, pois, também a impressão deste templo permanece certamente simples e grandiosa, mas ao mesmo tempo também alegre, aberta e agradável, na medida em que a construção inteira foi erigida sobretudo para um vagar, passear, ir e vir e não para o agrupamento [*Sammlung*] interior concentrado de uma reunião [*Versammlung*] encerrada num círculo, despreendida do exterior.

3. AS DIVERSAS ESPÉCIES DE CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA CLÁSSICA

Se para finalizar lançarmos um olhar sobre as diversas Formas de construção, que fornecem na arquitetura clássica o tipo predominante, podemos ressaltar as seguintes diferenças como as mais importantes:

33. Prótilo provém do grego *próstylon*: fachada de um templo com ornamentação de colunas; templo ou edifício com uma só ordem de colunas na parte anterior (N. da. T.).

a. A disposição dórica, jônica e coríntia das colunas

A próxima coisa que a esse respeito é digna de nota são aquelas espécies de construção cuja diversidade surge de modo o mais impressionante nas *colunas*, motivo pelo qual eu também quero me limitar a indicar apenas os traços particularmente característicos das espécies de colunas.

As disposições de colunas mais conhecidas são a *dórica*, a *jônica* e a *coríntia*. Nada mais foi inventado nem antes nem depois que supere sua beleza e conformidade a fins arquitetônicos. |322| Pois a espécie de construção toscana, ou, segundo Hirt, também da Grécia antiga (*História da Arquitetura*, vol. I, p. 251), pertence na sua pobreza destituída de adornos certamente à construção em madeira originariamente simples, mas não à arquitetura bela, e a disposição denominada romana é, enquanto uma ornamentação apenas aumentada do coríntio, inessencial.

Os pontos principais a serem tratados dizem respeito à relação da altura das colunas com a sua espessura, à espécie diversa da base e do capitel e, por fim, à distância maior ou menor entre as colunas. No que concerne ao primeiro ponto, a coluna aparece pesada e oprimida quando não alcança a altura quatro vezes maior que o seu diâmetro; entretanto, se ela ultrapassa uma altura dez vezes maior, então aparece para o olho como fina e delgada para a conformidade a fins do sustentar. A distância entre as colunas, porém, está em estreita relação com isso; pois se as colunas devem parecer mais grossas, precisam ser colocadas mais perto umas das outras; mas se ao contrário devem parecer mais delicadas e delgadas, as distâncias podem ser maiores. De igual importância é se a coluna tem um pedestal ou não, se o capitel é mais alto ou mais baixo, destituído de adornos ou mais ornamentado, na medida em que desse modo muda todo o seu caráter. No tocante ao fuste³⁴, contudo, vale a regra de que o mesmo tem de ser deixado liso e sem ornamentos, embora ele não se eleve com espessura constantemente igual, mas em direção ao alto se torna um pouco mais esguio do que embaixo e no centro, de modo que com isso surge um avolumamento, que mesmo que imperceptível tem, todavia, de estar dado. Certamente mais tarde, no fim da Idade Média, ao se aplicar novamente as Formas antigas de colunas na arquitetura cristã, considerou-se os fustes das colunas lisas demasiadamente nus e, portanto, foram rodeados com coroas de flores ou fizeram as colunas elevarem-se em forma de espiral; mas isto é inadmissível e contrário ao verdadeiro bom gosto, pois a coluna não deve cumprir nenhuma outra função a não ser |323| a de sustentar, e tem nesta função de elevar-se firme, reta e autônoma. A única coisa que os antigos aplicavam no fuste da coluna era o canelamento, por

34. A parte principal da coluna, entre o capitel e a base (N. da T.).

meio de que as colunas, como já dizia Vitruvius, parecem mais largas do que quando são mantidas lisas. Tais cancelamentos são encontrados nas maiores escalas.

Sobre as diferenças mais precisas da disposição das colunas e da espécie de construção dórica, jônica e coríntia quero apresentar apenas os seguintes pontos principais.

α) Nas primeiras construções, a *segurança* da construção é a determinação fundamental, na qual a arquitetura permanece presa e por isso não supõe ainda quaisquer relações de elegância e a leveza ousada delas, mas se mostra satisfeita com as Formas pesadas. Este é o caso na espécie de construção *dórica*. Nela, o material [*Materielle*] conserva ainda a maior influência em sua gravidade pesada e se apresenta particularmente na relação da largura e da altura. Se um edifício se ergue leve e livre, a carga de massas pesadas parece ter sido superada, mas se, ao contrário, se assenta de modo mais largo e baixo, reconhece-se como questão principal, tal como no estilo de construção dórico, a firmeza e a solidez que se encontra sob o domínio da gravidade.

Neste caráter, as colunas dóricas são diante das disposições restantes as mais largas e baixas. As mais antigas não ultrapassam a altura seis vezes maior em relação ao seu diâmetro inferior e são muitas vezes apenas quatro vezes mais altas que o seu diâmetro, por meio de que elas conservam em sua pesadez o aspecto de uma virilidade séria, simples, destituída de ornamentos, como mostram os templos de Pesto e Corinto. Todavia, as colunas dóricas mais tardias têm a altura de até sete diâmetros, e para outros edifícios, tais como templos, Vitruvius concede mais meio diâmetro. Mas em geral a espécie de construção dórica se caracteriza pelo fato de ainda se encontrar próxima da simplicidade originária da construção de madeira, |324| embora ela seja mais receptiva para enfeites e adornos do que a toscana. Contudo, quase que constantemente as colunas não possuem nenhuma base, mas se encontram imediatamente sobre a fundação, e o capitel é composto de modo o mais simples apenas a partir de equino³⁵ e ábaco³⁶. O fuste foi ora deixado liso, ora cancelado com vinte listras, que muitas vezes é plano na terça parte inferior, mas cavado na parte superior (Hirt, *A Arquitetura segundo os Princípios dos Antigos*, p. 54). No que concerne à distância entre as colunas, a mesma comporta nos monumentos mais antigos o comprimento da espessura de duas colunas, e apenas uns poucos têm o comprimento entre dois ou dois diâmetros e meio.

Uma outra peculiaridade da espécie de construção dórica, do qual se aproxima o tipo da construção de madeira, consiste nos triglifos e nas metopes. Os triglifos, a saber, indicam nos frisos as cabeças de viga depositadas sobre a arquitrave do viga-

35. Moldura em quarto de círculo; ornato oval e convexo (N. da T.).

36. Peça superior dos capitéis, das colunas clássicas, que constitui o coroamento logo abaixo do entalhamento (N.da. T.)

mento do teto por meio de incisões prismáticas, enquanto as metopes formam o preenchimento do espaço de uma viga para a outra e conservam no modo de construção dórico a Forma de um retângulo. Para o ornamento, elas foram muitas vezes recobertas com relevos, enquanto sob os triglifos na arquitrave e em cima, sobre a superfície inferior da cornija, serviam de adorno seis pequenos corpúsculos cônicos, as gotas.

β) Quando já o estilo dórico avança até o caráter de uma solidez aprazível, então a arquitetura *jônica* se eleva até o tipo da esbelteza, da elegância e da graciosidade, mesmo que elas ainda sejam simples. A altura das colunas oscila entre a sétima e a décima medida em relação ao seu diâmetro inferior e é determinada, segundo a hipótese de Vitruvius, particularmente a partir dos comprimentos entre as colunas, na medida em que em espaços intermediários maiores as colunas parecem mais delgadas e desse modo mais esguias, mas em espaços mais estreitos parecem mais espessas e mais baixas e o arquiteto, por conseguinte, é forçado, para evitar o delgado ou o pesado em demasia, no primeiro caso a diminuir a altura, mas no segundo |325| a aumentá-la. Por isso, quando a distância entre as colunas é maior do que a de três diâmetros, a altura das colunas só pode ser de oito diâmetros; de oito diâmetros e meio, ao contrário, em um comprimento intermediário de dois e um quarto até três diâmetros; mas se as colunas estiverem apenas dois ou três diâmetros distantes umas das outras, a altura se eleva até nove diâmetros e meio e até dez diâmetros mesmo nos intervalos mais estreitos de um diâmetro e meio. Mas estes últimos casos só ocorriam muito raramente, e para julgar de acordo com os monumentos que nos foram deixados pela espécie de construção jônica, os antigos se serviram apenas pouco de relações maiores entre colunas.

Outras diferenças entre o estilo jônico e o dórico podem ser encontradas no fato de que as colunas jônicas não foram erguidas, como no dórico, imediatamente com o fuste a partir da fundação, mas dispostas sobre uma base pluriarticulada e erigidas com uma escavação mais profunda e um canelamento mais largo de vinte e quatro faixas se elevavam levemente em suave rejuvenescimento numa altura esbelta até o capitel. Nisso se distinguia particularmente o templo jônico de Éfeso em contraposição ao templo dórico de Pesto. Do mesmo modo, o capitel jônico ganha em diversidade e graça. Ele não tem apenas um rebordo recortado, astrágalo e lâmina, mas obtém ainda à direita e à esquerda uma espiral em Forma de caramujo e nas laterais uma decoração semelhante à voluta, do que deriva também a sua denominação de capitel voluta. As volutas em caracol indicam o fim da coluna, que poderia subir ainda mais alto, mas aqui se curva sobre si mesma neste possível prosseguimento.

Neste aprazimento e ornamentação esbeltos das colunas, a espécie de construção jônica requer também um vigamento menos pesado e grave e se esforça também nesse sentido para uma graça maior. Do mesmo modo, ela não indica mais

como a dórica a proveniência da construção em madeira e exclui, por conseguinte, os triglifos e as metopes no friso liso, diante de que surgem como decorações principais |326| crânios de animais sacrificiais, unidos por coroas de flores, e são introduzidos dentículos no lugar das cabeças de viga dependuradas (Hirt, *História da Arquitetura*, vol. I, p. 254).

γ) Finalmente, no que diz respeito à espécie de construção *coríntia*, ela conserva o fundamento da jônica, que agora se elabora em igual elegância até o esplendor pleno de bom gosto e desdobra a extrema riqueza do adorno e da decoração. Satisfeita de ter obtido da construção em madeira as divisões determinadas, múltiplas, ela coloca, por assim dizer, as mesmas em relevo por meio de decorações, sem deixar transparecer a origem primeira da construção em madeira, e expressa nos diversos filetes e filetinhos em cornijas e vigamentos, nas cornijas de gorgolas, nos filetes canelados, nas bases articuladas de diversas maneiras e nos capitéis mais ricos uma ocupação ampla com diferenças aprazíveis.

Certamente a coluna coríntia não ultrapassa a altura da jônica, na medida em que ela se eleva habitualmente em canelamento de igual espécie apenas oito ou nove vezes e meia acima da espessura inferior das colunas, mas parece mais elegante e sobretudo mais rica por possuir um capitel mais alto. Pois o capitel tem uma unidade e um oitavo do diâmetro inferior da coluna e possui em todos os quatro cantos caracóis mais esguios com a supressão das almofadas, enquanto a parte inferior é decorada com folhas de acanto. Os gregos têm a esse respeito uma história graciosa. Uma menina de beleza particular, assim é contado, faleceu; então a ama reuniu em um pequeno cesto os brinquedos e o depositou sobre o túmulo, onde floria uma flor de acanto. Logo as folhas tinham se enrolado no pequeno cesto, e disso foi tomada a idéia para o capitel de uma coluna.

No que se refere a outras diferenças do estilo coríntio em relação ao jônico e o dórico quero indicar ainda apenas as cabeças de caibro chanfradas graciosamente sob a coroa de filetes, bem como a saliência da gárgula e os dentículos e modilhões na cornija principal.

b. A construção romana da abóbada de arcos

Em segundo lugar, a arquitetura romana pode ser considerada como uma Forma intermediária entre a arquitetura grega e a cristã, na medida em que nela tem início principalmente o emprego de *arcos* e *abóbadas*.

A época em que a construção com arcos foi primeiramente inventada não pode ser determinada com precisão; mas parece certo que nem os egípcios, por mais longe que tenham ido na arte de construir [*Kunst des Bauens*], nem os babilônios, israelitas

e fenícios, conheciam o arco de círculo e a abóbada. Pelo menos os monumentos da arquitetura egípcia mostram que os egípcios, quando era o caso de sustentar tetos no interior da construção, não sabiam empregar nada além de colunas massivas, sobre as quais eram depositadas então horizontalmente placas de pedra como vigas. Mas quando entradas largas ou arcos de ponte precisavam ser cobertos, não conheciam outro meio senão erguer em ambos os lados uma pedra, que por sua vez sustentava uma outra pedra avançada, de modo que as paredes laterais se encolhiam para cima cada vez mais até que finalmente era necessária ainda uma única pedra para fechar a última abertura. Onde eles não se serviam deste expediente, cobriam os espaços com grandes pedras que dispunham uma ao lado da outra à maneira de vigamento.

Nos gregos são encontrados monumentos onde a construção em arcos já é empregada, mas raramente; e Hirt, que escreveu a coisa mais significativa sobre a arquitetura e a história dos antigos, informa que entre estes monumentos não há nenhum que pudesse ser considerado com segurança como da época de Péricles. Na arquitetura grega, a saber, a coluna e o vigamento que se encontra horizontalmente sobre ela são o lado característico e desenvolvido, de modo que aqui a coluna é pouco empregada fora do seu significado propriamente dito de sustentar vigas. |328| Mas o arco de círculo abobadado sobre duas pilastras ou colunas e a cúpula contém já algo ulterior, na medida em que a coluna já começa a abandonar a determinação do mero sustentar. Pois o arco de círculo em sua ascendência, sua curvatura e sua inclinação, relaciona-se com um ponto central, que não tem nada a ver com a coluna e o sustentar dela. As diferentes partes do círculo se sustentam reciprocamente, se apóiam e se estendem de modo que se subtraem do auxílio da coluna muito mais do que uma viga depositada.

Na arquitetura romana, como foi dito, é muito usual a construção em arcos e abóbadas, sim, há alguns despojos que, se se deve dar crédito completo aos testemunhos tardios³⁷, já se deveria situar no tempo dos reis romanos. Desta espécie são as catacumbas, as cloacas, que tinham abóbadas, mas que devem ser consideradas como obras de uma restauração posterior.

A invenção da abóbada é creditada, com a maior probabilidade, a Demócrito (Sêneca, *Epistolae*, 90³⁸), que também se ocupou diversamente com objetos matemáticos e é considerado o inventor do corte de pedra.

37. Ou seja, próximo da origem lendária de Roma (N. da T.).

38. "Diz-se que foi Demócrito quem inventou o arco de abóboda, colocando em semicírculo as pedras umas sobre as outras e rematando no centro com uma pedra de fecho." *Cartas a Lucílio*, carta 90, 32. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 450. Na continuação, porém, observa-se que Sêneca considera a afirmação falsa: "Esta afirmação é de certeza falsa: obviamente foram constituídas pontes e portas rematadas com arcos de volta inteira, anteriormente a Demócrito" (N. da T.).

Como um dos edifícios mais célebres da arquitetura romana, onde aparece a Forma circular como o tipo principal, deve ser indicado o Panteão de Agripa consagrado a Júpiter Ultor, que deveria conter, além da estátua de Júpiter, ainda imagens colossais de deuses em outros seis nichos: Marte, Vênus e o Júlio César divinizado, bem como outros três que não podem ser determinados com exatidão. Nas laterais destes nichos encontravam-se duas colunas coríntias de cada lado, e sobre o todo se abobadava o teto majestoso na Forma de uma meia esfera, como imitação da abóbada celeste. Com respeito aos aspectos técnicos deve ser observado |329| que este teto não foi abobadado com pedra. Os romanos, a saber, faziam na maioria de suas abóbadas primeiro uma construção em madeira na Forma da abóbada que queriam construir e por cima dela derramavam uma mistura de cal e morteiro de pozolana³⁹, que consistia de brita de uma espécie leve de tufo e de ladrilhos. Quando esta mistura secava, o todo formava uma massa *única*, de modo que a armadura de madeira podia ser retirada e a abóbada, diante da leveza do material e a firmeza do conjunto, exercia sobre as paredes uma pressão ínfima.

c. Caráter universal da arquitetura romana

A arquitetura dos romanos, independente desta nova construção em arcos, tinha em geral uma expansão inteiramente diferente, um outro caráter que a grega. Os gregos caracterizavam-se pela conformidade a fins correntes, por completude artística na nobreza, na simplicidade, bem como na ornamentação leve de suas decorações; os romanos, ao contrário, são na verdade artificiais [*künstlich*] no mecânico, mas mais ricos, suntuosos e de nobreza e graciosidade menores. Além disso entra na sua arquitetura uma diversidade de fins que os gregos não conheciam. Pois, como eu já disse no início, os gregos empregavam o esplendor e a beleza da arte apenas para o público [*Öffentliche*]; as suas moradias privadas permaneciam insignificantes. Nos romanos, todavia, aumenta não só o círculo das construções públicas, cuja conformidade a fins estava ligada com o esplendor grandioso em teatros, espaços e combates com animais e outras diversões, mas a arquitetura assume também uma direção para o lado privado. Particularmente depois das guerras civis, foram construídas vilas, termas, galerias, escadarias etc. com o luxo de uma prodigalidade grandiosa, e com isso foi aberto um novo âmbito para a arquitetura, que também abrange em si a jardinagem e que estava |330| completa de

39. Produto de origem piroclástica que se encontra nos arredores de Pozzuoli, Itália, e que, misturado com cal, se emprega como cimento hidráulico (N. da T.).

modo muito espirituoso e com bom gosto. A vila de Lúculo é, nesse sentido, um exemplo brilhante.

Este tipo da arquitetura romana serviu diversamente de modelo para os italianos e franceses tardios. Nós, os alemães, seguimos por longo tempo, em parte os italianos, em parte os franceses, até que finalmente nos voltamos novamente para os gregos e tomamos como modelo os antigos em sua Forma mais pura.

Terceiro Capítulo

A ARQUITETURA ROMÂNTICA

A arquitetura gótica da Idade Média, que constitui aqui o centro característico do romântico propriamente dito, foi por longo tempo tida como algo rude e bárbaro, particularmente desde a expansão e o domínio do gosto artístico francês. Em tempo recente, foi principalmente Goethe, no frescor juvenil de sua intuição artística espontânea, oposta aos franceses e aos seus princípios, quem primeiro devolveu a ela a dignidade, e cada vez mais cuidou-se de aprender a apreciar nestas obras grandiosas o que é peculiarmente conforme a fins ao culto cristão, bem como a concordância da configuração arquitetônica com o espírito interior do cristianismo.

1. CARÁTER UNIVERSAL

No que diz respeito ao caráter universal destas edificações, nas quais a arquitetura religiosa é aquilo que particularmente se destaca, já vimos na introdução que aqui se *unem* a arquitetura *autônoma* e a arquitetura que tem *serventia*. No entanto, a união não consiste certamente numa fusão das Formas arquitetônicas do oriental [331] e do grego, mas deve ser procurada apenas no fato de que, por um lado, o edifício, a *envoltura*, fornecem o tipo fundamental mais ainda do que na construção do templo grego, enquanto a mera *serventia* [*Dienstbarkeit*] e conformidade a fins igualmente se *supera* e o edifício, independente disso, se ergue *livremente por si mesmo*. Assim, estas casas de Deus e construções se mostram então, tal como já foi dito, geralmente como pura e simplesmente conformes a fins para o culto e

outros usos, mas o caráter autêntico delas reside justamente no fato de se afastarem de toda finalidade determinada e existirem por si mesmas como encerradas em si mesmas. A obra está aí por si mesma, firme e eterna. Por isso, nenhuma relação meramente intelectual fornece ao todo o seu caráter; no interior não tem lugar o formato de caixote de nossas igrejas protestantes, que foram construídas apenas para serem preenchidas por pessoas e que não possuem nada mais do que bancos – como estábulos –; e no exterior a construção se eleva e culmina livremente, de modo que a conformidade a fins, por mais que também esteja dada, desaparece novamente e deixa para o todo o aspecto de uma existência autônoma. Nada preenche completamente tal construção, tudo é absorvido pela grandiosidade do todo; ela tem e indica uma finalidade determinada, mas se eleva em sua grandiosidade e repouso sublime acima do que é meramente conforme a fins, em direção à infinitude em si mesma. Esta elevação acima do finito e a firmeza simples constituem *um* dos lados característicos. Do outro lado, a *particularização* [*Partikularization*] superior, dispersão e diversidade ganham justamente aqui primeiro o espaço mais pleno, sem todavia deixar a totalidade se decompor em meras particularidades [*Besonderheiten*] e singularidades casuais. Ao contrário, a grandiosidade da arte recolhe aqui, naquela simplicidade, novamente o que é dividido, fragmentado. É a substância do todo que se decompõe e se despedaça em infinitas divisões de um mundo de diversidades individuais, contudo simplesmente separa, |332| articula regularmente e distribui simetricamente esta multiplicidade incalculável; tanto move para a eurritmia a mais satisfatória quanto dispõe firmemente e reúne sem impedimento esta extensão e largura de singularidades variegadas para a unidade mais segura e o ser-para-si [*Fürsichsein*] o mais claro.

2. MODOS PARTICULARES DA CONFIGURAÇÃO ARQUITETÔNICA

Passando para as Formas particulares, nas quais a arquitetura romântica forma o seu caráter específico, temos então, como já foi mencionado anteriormente, de falar aqui apenas da arquitetura gótica propriamente dita e principalmente da construção de igrejas cristãs à diferença dos templos gregos.

a. O edifício inteiramente fechado como Forma fundamental

Como Forma principal está na base aqui o edifício *inteiramente fechado*.

α) Como de fato o espírito cristão se retrai na interioridade, a construção se torna o local delimitado por todos os lados para a congregação da comunidade cris-

tã e o recolhimento interior dela. É o recolhimento do ânimo em si mesmo que se encerra espacialmente. A devoção do coração cristão, contudo, é igualmente, ao mesmo tempo, uma elevação sobre o finito, de modo que esta elevação determina o caráter da casa de Deus. A arquitetura ganha, com isso, a elevação para o infinito, para o seu significado independente da mera conformidade a fins, o qual ela se encontra impelida a expressar por meio de Formas arquitetônicas espaciais. A impressão que a arte, por conseguinte, tem de produzir agora é, por um lado à diferença da abertura alegre dos templos gregos, a impressão desta quietude do ânimo que, solto da natureza exterior e da mundanidade em geral, se encerra em si mesmo. E por outro lado, a impressão de uma sublimidade festiva, que aspira e se ergue além do que é delimitado intelectualmente. Se, por conseguinte, as edificações da arquitetura clássica |333| se estendem na largura, o caráter romântico oposto das igrejas cristãs consiste no despontar a partir do solo e no crescimento para as alturas.

β) Neste esquecimento da natureza exterior e das diligências e interesses dispersantes da finitude, que deve ser efetuado pelo encerramento, são necessariamente suprimidos os átrios, as arcadas etc., os quais estão em conexão com o mundo e alcançam, em vez disso, o seu lugar no interior das construções de um modo inteiramente alterado. De igual maneira a luz do sol é detida ou brilha apenas obscuramente através dos vitrais das janelas, as quais são necessárias por causa da separação completa do exterior. O que o homem aqui precisa não é dado pela natureza exterior, mas por um mundo feito por meio dele e apenas para ele, para a sua devoção e para a ocupação com o interior.

γ) Como o tipo predominante que a casa de Deus assume em geral e segundo seus elementos particulares, porém, podemos determinar o elevar-se livre e o terminar em *pináculos*, sejam os mesmos formados por arcos ou por linhas retas. A arquitetura clássica, na qual as colunas ou os pilares com vigas depositadas sobre eles fornecem a Forma fundamental, faz da angulosidade reta e, com isso, da sustentação, a coisa principal. Pois o apoio assentado sobre o ângulo reto indica precisamente que ele é sustentado. E se as vigas, por sua vez, também sustentam elas mesmas o telhado, as superfícies do mesmo se inclinam uma em relação à outra num ângulo obtuso. Não se trata aqui do acumear e elevar-se, mas do assentar e sustentar. De igual maneira um arco, que traça uma linha proporcionalmente arqueada de uma coluna à outra e é descrito a partir de um e mesmo centro, está assentado sobre os seus apoios de sustentação. Mas na arquitetura romântica, o sustentar como tal e, com isso, a angulosidade reta |334| não fornecem mais a Forma fundamental, porém, ao contrário, são superados pelo fato de que as envolturas no interior e no exterior se lançam para cima e, sem a diferença firme, expressa, do pesar e do sustentar, encontram-se em um pináculo. Este elevar-se predomina-

temente livre e inclinar-se um em relação ao outro em direção a um cume constituem aqui a determinação essencial por meio da qual são originados em parte triângulos angulosos com base mais larga ou mais estreita, em parte arcos ogivais, os quais designam de modo o mais surpreendente o caráter da arquitetura gótica⁴⁰.

b. A forma do interior e do exterior

O trabalho da devoção e elevação interiores tem como culto uma diversidade de momentos e aspectos particulares que não podem mais ser consumados em estádios abertos ou diante dos templos, mas têm lugar no interior da casa de Deus. Por isso, quando no templo da arquitetura clássica a forma exterior é a questão principal e permanece por meio das arcadas mais independente da construção do interior, em contrapartida, o interior da construção alcança na arquitetura romântica não apenas uma importância mais essencial, já que o todo deve ser apenas uma envoltura, mas o interior aparece também por meio da forma do exterior e determina a Forma mais específica e a articulação da mesma.

Nesta relação, para a consideração mais precisa, pretendemos entrar primeiro no interior e a partir dele tornar clara a forma exterior.

α) Como a principal determinação do *interior* da igreja já indiquei que ela deve fechar por todos os lados o lugar para a comunidade e a devoção interior, em parte contra as intempéries, em parte contra as interferências do mundo exterior. O espaço do interior se torna, portanto, uma envoltura total, enquanto os templos gregos tinham, além das passagens e dos átrios abertos ao seu redor, muitas vezes também celas abertas.

Na medida em que a devoção cristã é uma *elevação* do [335] ânimo sobre a limitação da existência e uma reconciliação do sujeito com Deus, aqui se encontra essencialmente uma mediação de lados *diferenciados* para uma e mesma unidade que se tornou em si mesma concreta. Ao mesmo tempo, a arquitetura romântica alcança a ocupação de deixar transparecer na forma e na disposição de seu edifício o conteúdo do espírito, para cuja envoltura está aí a construção, desde que seja arquitetonicamente possível, e de deixar que determinem a Forma do exterior e do interior. Desta tarefa resulta o seguinte:

αα) O espaço do interior não deve ser um espaço abstratamente igual, vazio, que não tem em si mesmo diferenças e suas mediações, mas precisa de uma forma

40. Por muito tempo chamou-se a arte gótica de "estilo ogival" (N. da T.).

concreta e, por isso, também diferenciada no que diz respeito ao comprimento, à largura, à altura e à Forma destas dimensões. A Forma circular, o quadrado, o oblongo, com suas igualdades das paredes e do telhado que cercam não seriam apropriados. O movimento, a diferenciação, a mediação do ânimo em sua elevação do terreno para o infinito, para o além e o mais elevado, não seriam expressos arquitetonicamente nesta igualdade vazia de um quadrilátero.

ββ) Com isso está imediatamente em conexão o fato de que, no gótico, a *conformidade a fins* do edifício se torna uma coisa secundária para a *forma* do todo e das partes, tanto no que diz respeito à envoltura por meio das paredes laterais e do teto, quanto no que diz respeito às colunas e vigas. Por meio disso, como já foi mencionado anteriormente, por um lado, perde-se a diferença rigorosa do pesar e do sustentar, por outro lado, suprime-se [*hebt auf*] a Forma dos ângulos retos não mais meramente conforme a fins e retorna-se novamente a uma Forma natural análoga, a qual deve ser uma Forma da reunião e envoltura festivas que se elevam livremente. Quando entramos no interior de uma catedral medieval, recordamos menos a firmeza e conformidade a fins mecânicos de pilastras de sustentação e de uma abóbada que repousa sobre elas do que as copagens de uma floresta, cujas [336] fileiras de árvores inclinam os seus galhos uns sobre os outros e apontam em conjunto para o alto. Uma viga transversal precisa de um ponto de apoio firme e de disposição horizontal; mas no gótico as paredes se erguem autônoma e livremente, de igual maneira as pilastras, que então na parte de cima se expandem para várias direções e se encontram como que casualmente; isto é, a determinação de sustentar a abóbada, embora de fato ela repouse sobre as pilastras, não é destacada e colocada por si mesma. É como se elas não a sustentassem, tal como na árvore os galhos não são sustentados pelo tronco, mas aparecem na sua Forma numa curvatura mais leve como uma continuação do tronco e formam com os ramos de outras árvores um teto de ramos. Tal abóbada que é determinada para a interioridade, digna de se olhar, que convida à contemplação, é exposta pela catedral uma vez que as paredes e com elas a floresta de pilastras se encontram livremente juntas no topo. Não se quer dizer com isso, contudo, que a arquitetura gótica tomou árvores e florestas como modelo efetivo para as suas Formas.

Se o acumear em geral fornece uma Forma fundamental no gótico, então o mesmo assume no interior das igrejas a Forma específica do *arco ogival*. Desse modo, principalmente as *colunas* obtêm uma determinação e forma completamente diferente.

As amplas igrejas góticas precisam, como envoltura total, de um telhado, o qual pesa gravemente na largura das construções e torna necessário um suporte. Aqui, as colunas parecem ser o mais indicado. Mas porque o ascender transforma justamente o suportar na aparência do levantar-se livre, as colunas não podem apresen-

tar-se aqui no sentido da arquitetura clássica. Ao contrário, elas se tornam pilastras que, em vez da viga transversal, sustentam os arcos de tal modo que estes aparecem como uma mera continuação da pilastra e se encontram, por assim dizer, sem que haja intenção em um pináculo. Certamente é possível conceber [*vorstellen*] o remate necessário de duas |337| pilastras distantes uma da outra em um pináculo, tal como um telhado de duas águas pode repousar sobre pilares angulares: mas com respeito às superfícies laterais, mesmo que elas sejam postas nas pilastras em ângulos inteiramente obtusos e se inclinem em um ângulo agudo uma de encontro à outra, todavia destaca-se a representação do pesar, por um lado, e do sustentar, por outro. O arco ogival, ao contrário, que aparentemente se ergue linearmente da pilastra e apenas imperceptível e lentamente se curva para se inclinar em direção à pilastra oposta, fornece primeiramente a representação completa como se fosse justamente nada mais do que a continuação efetiva da pilastra mesma que se copa com uma outra. Pilastras e abóbadas aparecem em contraposição às colunas e às vigas como uma e mesma configuração, embora os arcos repousem sobre capitéis, a partir dos quais ascendem. Todavia, também os capitéis permanecem inteiramente ausentes, como por exemplo em muitas igrejas holandesas, de modo que, com isso, aquela unidade indivisa é expressamente tornada visível.

Já que além disso o ascender deve se mostrar como o caráter principal, a altura das pilastras supera a largura de sua base de um modo incalculável para a vista. As pilastras se tornam finas, esbeltas, e se elevam de tal maneira que a visão não pode abarcar de uma só vez toda a Forma, mas é impelida a errar ao seu redor e a voar ao seu cimo até pousar acalmada junto à copagem suavemente inclinada formada pelo encontro dos arcos, tal como o ânimo, em sua devoção, se eleva inquieto e, movido do solo da finitude, apenas em Deus encontra repouso.

A última diferença entre as pilastras e as colunas consiste em as pilastras peculiarmente góticas, naquilo em que elas são formadas segundo o seu caráter específico, não permanecerem circulares como as colunas, firmes em si mesmas, um e mesmo cilindro, mas constituem já em sua base um convoluto a modo de junco, um feixe de fibras, que então na altura se ramifica e irradia em todas as direções para diversas continuações. E |338| se já na arquitetura clássica as colunas indicam o progresso do grave, sólido, simples, para o esguio e adornado, algo semelhante vem novamente à luz também na pilastra, que neste ascender mais esguio cada vez mais se livra do sustentar e paira livremente, embora fechada, no alto.

A mesma Forma de pilastras e arcos ogivais se repete nas janelas e nas portas. Particularmente as janelas são de tamanho colossal, tanto as inferiores dos corredores laterais quanto, mais ainda, as superiores da nave central e do coro, para que a vista, que repousa sobre a sua parte inferior, não abarque imediatamente tam-

bém a parte superior e, como nas copagens, não seja conduzida para cima. Isso comprova justamente a inquietude do voar para o alto, que deve ser comunicada ao espectador. Além disso, os vidros das janelas são, como eu já disse, apenas parcialmente transparentes através das pinturas vitrais. Em parte elas expõem histórias santas, em parte são apenas coloridas, a fim de expandir um crepúsculo e permitir que brilhem as chamas das velas. Pois aqui o dia deve fornecer uma luz diferente daquela do dia da natureza exterior.

yy) Finalmente, no que diz respeito à *articulação total* no interior das igrejas góticas, já vimos que os elementos particulares deveriam ser diferenciados na altura, largura e comprimento. A primeira coisa que se mostra aqui é a diferença entre o *coro*, o *cruzeiro*⁴¹ e a *nave longa* diante dos *corredores laterais* dispostos ao seu redor.

Estes *últimos* são formados segundo o lado exterior por meio dos muros que cercam a construção, diante dos quais se sobressaem pilastras e arcos, e a partir do interior por meio de pilares e arcos ogivais, os quais são abertos para a nave, na medida em que não têm muros entre si. Eles alcançam, por isso, a posição inversa das arcadas nos templos gregos, que se abrem para fora, mas são fechadas para dentro, enquanto os corredores laterais nas igrejas góticas, ao contrário, deixam abertas entre os pilares passagens para a nave central. Às vezes |339| tais naves laterais se encontram justapostas de duas em duas e inclusive, por exemplo na catedral da Antuérpia, há três delas em cada lado da nave central.

A *nave central* mesma, fechada por muros em cada lado, ergue-se mais uma vez tão alto ou também mais baixo em relações alternadas por sobre as naves laterais, interrompida por janelas compridas, colossais, de sorte que os muros se tornam, desse modo, por assim dizer, pilastras esguias, que se ramificam por toda a parte em arcos ogivais e formam abóbadas. Porém, existem também igrejas em que as naves laterais têm a mesma altura que a nave central, como por exemplo nos coros de data mais recente da igreja Sebalдина de Nüremberg, o que dá ao todo o caráter de uma elegância e delicadeza grandiosas, livres e abertas. Nesse sentido, o todo é dividido e articulado por séries de pilares, que se encontram no alto como uma floresta de ramificações de arcos que alçam vôo. Quis se encontrar muito significado *místico* no *número* destas pilastras e, aliás, nas relações entre os números. Sem dúvida, durante a época do mais belo florescimento da arquitetura gótica, na época, por exemplo, da construção da catedral de Colônia, foi atribuída uma gran-

41. Parte da igreja entre a capela mor e a nave central e que é ordinariamente coberta com uma cúpula em clarabóia (N. da T.).

de importância a tais símbolos numéricos, já que o pressentimento ainda turvo do racional facilmente recaía sobre estas exterioridades; mas por meio de tais jogos sempre menos ou mais arbitrários de um simbolismo subordinado às obras de arte da arquitetura não se tornam nem mais profundas nem de uma beleza mais elevada, já que o seu sentido e espírito autênticos se expressam em Formas e configurações inteiramente diversas do que no significado místico das diferenças numéricas. Por conseguinte, deve se ter muita cautela em não ir longe demais na procura de tais significados, pois ser demasiadamente meticuloso e querer indicar em tudo um sentido mais profundo, torna tão pedante e destituído de meticulosidade quanto a erudição cega, que também passa ao largo da profundidade expressa e exposta de modo claro, sem apreendê-la.

Por fim, em relação à diferença mais precisa entre o *coro* e a nave central |340| quero mencionar apenas o seguinte. O altar-mor – este centro autêntico para o culto – se eleva no coro e consagra o mesmo como local para a espiritualidade, em oposição à comunidade, que tem o seu lugar na nave central, onde está também o púlpito para a pregação. Ao coro conduzem ora mais ora menos degraus, de modo que toda esta parte e aquilo que ocorre no interior dela se torna visível para todos os lugares. Igualmente, em relação às ornamentações a parte do coro aparece mais adornada e mesmo assim, à diferença da nave mais longa, mesmo que com a mesma altura das abóbadas, mais séria, festiva, sublime; mas sobretudo o edifício inteiro recebe aqui um último acabamento com a disposição mais densa, mais compacta, de pilastras, por meio da qual some cada vez mais a largura das pilastras e tudo parece se erguer de maneira mais silenciosa para o alto, ao passo que os braços da cruz e a nave intermediária deixam livre ainda uma conexão com o mundo exterior por meio de portas para a entrada e a saída. – Segundo os pontos cardeais, a parte do coro está voltada para o oeste, a nave central para o leste, os braços da cruz respectivamente para o norte e o sul; contudo existem também igrejas com um coro duplo, um voltado para o oriente e o outro para o ocidente e as portas principais estão situadas nos braços da cruz. – A pia batismal, para esta consagração do *ingresso* do homem na comunidade, se encontra em um átrio na *entrada* principal da igreja. Por fim, para uma devoção mais específica estão ainda dispostas capelas menores ao redor de todo o edifício, principalmente ao redor do coro e da nave central, as quais constituem, por assim dizer, cada uma por si uma nova igreja.

Isso é o suficiente no que se refere à articulação do todo.

Em tal catedral há espaço para um povo inteiro. Pois aqui a comunidade de uma cidade e região não deve se congregar em torno do edifício, mas no interior do mesmo. E assim cada um dos diversos interesses da vida, que apenas remotamente têm relação com o que é religioso, encontra aqui lugar um ao lado do outro.

Não há divisões firmes de |341| bancos enfileirados que separam e diminuem o amplo espaço, mas cada um vem e vai sem perturbações, apanha uma cadeira para o uso momentâneo, ajoelha-se, realiza a sua oração e novamente vai embora. Caso não seja a hora da grande missa, as coisas mais diferentes ocorrem ao mesmo tempo sem interferirem umas nas outras. De um lado é realizada uma prédica, do outro se conduz um doente; entre eles avança lentamente uma procissão; ali ocorre um batismo, acolá um morto é carregado através da igreja; em um outro lugar um padre lê a missa ou abençoa o matrimônio de um casal, e em todos os lugares o povo se encontra de joelhos, como nômades, diante de altares e imagens de santos. Toda esta multiplicidade é encerrada por um e mesmo edifício. Mas esta diversidade e isolamento desaparecem em sua alternância constante igualmente diante da extensão e do tamanho do edifício; nada preenche o todo, tudo passa depressa, os indivíduos com as suas ocupações se perdem e se pulverizam como pontos nesta grandiosidade, o momentâneo só se torna visível no fluir, e sobre isso se erguem os espaços enormes, infinitos, em sua Forma e construção firmes, sempre iguais.

Essas são as determinações principais para o interior das igrejas góticas. Não temos de procurar aqui nenhuma conformidade a fins como tal, mas uma conformidade a fins para a devoção subjetiva do ânimo em seu aprofundamento na particularidade [*Partikularität*] a mais interior e na sua elevação sobre tudo que é singular e finito. Assim, estas edificações se encontram no interior separadas da natureza por espaços fechados em torno, sombrios e tão elaborados nas minúcias quanto se elevam sublimes e desmedidamente.

β) Se nos voltarmos agora para a consideração do *exterior*, já foi dito anteriormente que à diferença do templo grego a forma exterior na arquitetura gótica, a ornamentação e a disposição das paredes etc. são determinadas de dentro para fora, ao passo que o exterior deve aparecer apenas como uma envoltura do interior.

|342| Neste contexto, particularmente, os seguintes pontos devem ser ressaltados.

α) *Em primeiro lugar*, toda a forma em cruz exterior deixa reconhecer em sua planta a construção igual do interior, na medida em que ela deixa o coro e a nave serem cortados pelos braços laterais e fornece, além disso, claramente também as diferentes alturas das passagens laterais e da nave principal e do coro.

Em seguida, a *fachada principal*, como o exterior da nave central e das passagens laterais, corresponde mais precisamente à construção do interior nos *portais*. Uma porta principal mais alta, que conduz à nave, encontra-se entre duas entradas menores para as naves laterais e indica por meio de um estreitamento perspectívico que o exterior deve encolher-se, tornar-se estreito, desaparecer, a fim de formar a entrada. O interior é o pano de fundo já visível, para o qual o exterior se aprofunda,

tal como o ânimo durante o entrar deve se aprofundar em si mesmo como interioridade. Depois, sobre as portas laterais se erguem igualmente janelas colossais na relação a mais imediata com o interior, tal como os portais são elevados em arcos ogivais semelhantes, tal como são usuais como a Forma específica para a abóbada do interior. No meio disso, sobre o portal principal abre-se um grande círculo, a rosácea, uma Forma que pertence igualmente de modo inteiramente peculiar a esta espécie de construção e só é adequada a ela. Onde faltam semelhantes rosáceas, elas são substituídas por uma janela ainda mais colossal com arcos ogivais. – Articulação semelhante têm as fachadas dos braços da cruz, enquanto os muros da nave principal, do coro, das passagens laterais nas janelas e na sua Forma, bem como nos muros firmes que se encontram entre elas, seguem inteiramente a forma do interior e expressam a mesma para fora.

ββ) *Em segundo lugar*, contudo, o exterior neste estar-unido [*Verbundensein*] estreitamente com a Forma e a divisão do interior começa igualmente |343| a autonomizar-se, pois ele tem de cumprir com tarefas peculiares. Nesta relação podemos mencionar os *contrafortes* [*Strebe Pfeiler*]⁴². Eles surgem no lugar das múltiplas pilastras no interior e são necessários como pontos de sustentação para o erguer-se e firmar-se do todo. Ao mesmo tempo eles tornam distinta em distância, medida etc., segundo o lado exterior, a divisão da série de pilastras interiores, embora não imitem a forma autêntica das pilastras interiores; contudo, quanto mais alto se elevam mais diminuem em força nos intervalos.

γγ) Mas, *em terceiro lugar*, na medida em que apenas o interior deve ser uma envoltura em si mesma total, este caráter é perdido na forma do exterior e dá lugar completamente para o tipo único do elevar-se. Desse modo, o exterior alcança uma Forma igualmente independente do interior, que se dá a conhecer principalmente no subir para todos os lados, dentado, e no lançar de pontas sobre pontas.

A este aspirar em direção ao alto pertencem os triângulos ascendentes que, independentemente dos arcos ogivais, sobem por sobre os portais, especialmente por sobre a fachada principal e também por sobre as janelas colossais da nave central e do coro; igualmente a Forma estreita do telhado que se afunila, cuja empena aparece principalmente nas fachadas dos braços da cruz; em seguida, os contrafortes, que se espalham em todas as direções em pequenas torres pontiagudas e desse modo, tal como no interior as séries de pilares formam uma floresta de troncos, ramos e abóbadas, aqui no exterior elevam às alturas uma floresta de pontas.

42. Pilastras de reforço de muro ou parede que suporta alguma carga; botaréu. Este tipo de pilastra possui uma geometria bem diferente das pilastras interiores, a saber, não cilíndrica (N. da T.).

De modo mais autônomo se elevam, porém, as *torres*, como o cume mais sublime. Nelas, a saber, se concentra, por assim dizer, a massa inteira do edifício, para em suas torres principais se elevarem sem barreiras a uma altura incalculável para o olho, sem perder com isso o caráter do repouso e da firmeza. Torres semelhantes se encontram ou na fachada principal sobre as duas passagens laterais, ao passo que uma terceira torre, mais espessa, |344| sobe de onde a abóbada dos braços da cruz, do coro e da nave se encontram, ou uma torre única constitui a fachada principal e se eleva por sobre a largura inteira da nave central. Estas são, pelo menos, as posições que se apresentam com maior freqüência. Com respeito ao culto, as torres servem de campanários, na medida em que o dobrar dos sinos pertence peculiarmente ao ofício divino cristão. Este mero soar indeterminado é um estímulo festivo do interior como tal, todavia, também uma preparação que ainda vem inicialmente de fora. O soar articulado, ao contrário, onde se expressa um conteúdo determinado dos sentimentos e das representações, é o canto, que soa primeiramente no interior da igreja. O repicar desarticulado, todavia, pode encontrar o seu lugar apenas no exterior do edifício e soa das torres para baixo, pois deve repercutir terra adentro como que de uma altura pura.

c. A decoração

Em terceiro lugar, no que diz respeito à decoração, eu logo no início indiquei as determinações principais.

α) O *primeiro* ponto a ressaltar diz respeito à importância em geral das decorações para a arquitetura gótica. No todo, a arquitetura clássica é comedida na ornamentação de seus edifícios. Mas, na medida em que para a arquitetura gótica importa principalmente dar às massas dos edifícios a aparência de serem maiores e principalmente mais altas do que de fato são, ela não se satisfaz com superfícies simples, mas fragmenta sem exceção cada uma delas, e justamente em Formas que indicam elas mesmas novamente um elevar-se. Pilares, arcos ogivais e sobre eles triângulos agudos sobressalientes, por exemplo, reaparecem também nas decorações. Desse modo, a simples unidade das grandes massas está desfeita e elaborada até a última finitude e particularidade [*Partikularität*], mas o todo em si mesmo elaborado para a oposição a mais extraordinária. Por um lado, o olho vê as linhas fundamentais as mais apreensíveis em dimensões que são certamente desmedidas, |345| mas com articulação clara; por outro lado ele vê uma plenitude e multiplicidade inabarcável de ornamentações decoradas, de tal modo que se contrapõe ao mais universal e ao mais simples a particularidade mais variegada, assim como o ânimo,

em oposição à devoção cristã, se aprofunda igualmente também na finitude e mesmo se familiariza com o pequeno e o mesquinho. Esta cisão deve estimular a observação, este erguer-se convida à elevação. Pois nesta espécie de decoração a questão principal não reside em destruir ou ocultar as linhas fundamentais por meio da quantidade ou alternância do adorno, mas em que se possa penetrar completamente pela multiplicidade como o que é o essencial. Apenas neste caso é conservada particularmente nos edifícios góticos a solenidade de sua seriedade grandiosa. Assim como a devoção religiosa deve percorrer todas as particularidades [*Partikularitäten*] do ânimo, das relações vitais de todos os indivíduos e gravar as representações universais firmes no coração de modo indelével, assim também os tipos fundamentais arquitetônicos simples devem recolher e fazer desaparecer as subdivisões, interrupções, decorações, as mais diversas em cada uma das linhas principais.

β) Um *segundo* aspecto nas decorações está em geral de igual modo em relação com a Forma de arte romântica. O romântico tem de um lado o princípio da interioridade, do retorno do ideal [*Ideellen*] em si mesmo; por outro lado o interior deve refletir no exterior e retornar a si a partir dele. Na arquitetura, na massa espacial sensível, material, o interior mesmo é intuído na medida do possível. Assim, junto a este material não resta mais nada à exposição a não ser deixar valer o material, o que tem massa, não em sua materialidade, mas rompê-lo, despedaçá-lo, em todos os lugares, tomar dele a aparência de sua coesão imediata e de sua autonomia. Nesta relação, as decorações, particularmente |346| no exterior – não têm de mostrar o cercar como tal – o caráter de uma ruptura total ou de um entrelaçamento sobre as superfícies, e não existe nenhuma arquitetura que conserva de modo tão completo o tipo da leveza e da decoração em tais massas de pedra tão enormes, pesadas, e a sua coesão firme.

γ) No que concerne, *em terceiro lugar*, ao modo de configuração das decorações, deve ser notado apenas que, afora os arcos ogivais, os pilares e os círculos, as Formas lembram novamente o orgânico propriamente dito. Já o romper e o elaborar a partir da massa indicam para isso. Porém, mais precisamente surgem expressamente folhas, rosetas e configurações humanas e animais, em parte efetivas e em parte compostas fantásticamente, entrelaçadas à maneira de arabescos, e desse modo a fantasia romântica mostra também na arquitetura a sua riqueza em invenções e raras associações de elementos heterogêneos, embora por outro lado tenha sido observado um retorno constante das mesmas Formas simples, pelo menos na época da arquitetura gótica a mais pura, também em decorações, tal como, por exemplo, nos arcos ogivais das janelas.

3. DIFERENTES ESPÉCIES DE CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA ROMÂNTICA

A última coisa a que ainda quero acrescentar algo diz respeito às Formas principais em que a arquitetura romântica se desenvolveu nas diversas épocas, embora de modo algum se trate aqui de fornecer uma história deste ramo da arte.

a. A arquitetura pré-gótica

Da arquitetura gótica, tal como eu a retratei agora há pouco, há de ser muito bem distinguida aquela arquitetura denominada *pré-gótica*, a qual se desenvolveu a partir da romana. — A Forma mais antiga das igrejas cristãs é de *espécie basilical*, na medida em que a mesma surgiu a partir dos edifícios públicos imperiais, [347] grandes salões oblongos com telhado de madeira, tal como Constantino os concedeu aos cristãos. Em tais salões encontrava-se uma tribuna onde subia o sacerdote na ocasião das reuniões do culto para o canto e para a prédica ou para a leitura, a partir do que deve ter se formado então a concepção [*Vorstellung*] do coro. Do mesmo modo, também a arquitetura cristã tomou as suas outras Formas, tal como, por exemplo, o emprego das colunas com arcos redondos, as rotundas e toda a ornamentação da arquitetura clássica particularmente do Império Romano Ocidental, enquanto aparentemente permaneceu-se fiel à mesma espécie de construção também no Império Romano Oriental até a época de Justiniano. Mesmo o que os ostrogodos⁴³ e os lombardos⁴⁴ construíram na Itália manteve no essencial o caráter fundamental romano. — Todavia, na arquitetura mais tardia do Império Bizantino surgiram alterações diversificadas. O centro é formado por uma rotunda sobre quatro pilares grandes, à qual se acrescentaram então construções de espécies diferentes para a finalidade particular do culto grego, diferenciado do culto romano. Contudo, com esta arquitetura propriamente dita do Império Bizantino não deve ser confundida aquela que de um modo geral é denominada bizantina e que era usual na Itália, na França, na Inglaterra, na Alemanha etc. até o fim do século XII.

b. A arquitetura gótica propriamente dita

A partir do século XIII desenvolveu-se a arquitetura gótica na Forma peculiar, cujo traço característico eu indiquei anteriormente de modo mais preciso. Hoje

43. Habitante da Gócia oriental, Suécia (N. da T.).

44. Habitante da Lombardia, Itália (N. da T.).

em dia ela não é atribuída aos godos e é denominada arquitetura *alemã* ou *germânica*. Todavia, podemos conservar a denominação mais antiga e mais conhecida. Na Espanha, a saber, encontram-se vestígios muito antigos desta espécie de construção, os quais apontam para uma conexão com circunstâncias históricas, na medida em que reis godos, obrigados a recuar até as montanhas da |348| Astúria e da Galícia, ali se mantiveram independentes. Desse modo parece certamente verossímil um parentesco mais próximo da arquitetura gótica e *árabe*, mas ambas devem ser essencialmente separadas. Pois o característico na arquitetura árabe da Idade Média não é o arco ogival, mas a assim denominada *Forma de ferradura*, e além disso os edifícios, que estão determinados para um culto inteiramente diferente, mostram a riqueza e a pompa orientais, ornamentos semelhantes a plantas e outras decorações, que misturam exteriormente elementos romanos e medievos.

c. A arquitetura civil da Idade Média

Paralelamente a este desenvolvimento da arquitetura religiosa encontra-se também a *arquitetura civil*, que do seu ponto de vista repete e modifica o caráter das construções de igrejas. Na arquitetura civil, porém, a arte tem ainda menos espaço de atuação, já que aqui fins mais limitados com uma diversidade de necessidades exigem uma satisfação mais rigorosa e deixam lugar para a beleza apenas no espaço de uma mera decoração. Além da euritmia universal das Formas e medidas, a arte só poderá se mostrar principalmente apenas nos ornamentos das fachadas, das escadas, das galerias, das janelas, das portas, dos frontões, das torres etc., de modo que a conformidade a fins permaneça o determinante e o penetrante propriamente ditos. Na Idade Média é principalmente a *espécie do castelo* em moradias fortificadas que se evidencia como o tipo fundamental tanto em encostas e cumes isolados quanto em cidades onde cada palácio, cada residência familiar – por exemplo, na Itália – toma a forma de uma pequena fortificação ou castelo. Muros, portões, torres, pontes e coisas semelhantes foram construídos aqui pela necessidade e adornados e embelezados pela arte. Firmeza, segurança, no luxo grandioso e individualidade viva das Formas singulares e de suas relações, constituem a determinação essencial, |349| cuja discussão mais detalhada nos levaria aqui longe demais.

Finalmente, a título de complemento podemos mencionar aqui de modo breve ainda a *arte da jardinagem na arquitetura*, a qual não gera apenas para o espírito, do ponto de vista da casa, um ambiente inteiramente novo, como uma segunda natureza exterior, mas engloba o paisagístico da natureza mesma em sua transfor-

mação e o trata arquitetonicamente como ambiente das edificações. Como exemplo notório preciso indicar para isso apenas o grandioso terraço de San-Souci⁴⁵.

No que diz respeito à *jardinagem* propriamente dita, temos de distinguir nitidamente o *aspecto pictórico* da mesma do *arquitetônico*. O gênero do parque, a saber, não é propriamente arquitetônico, não é nenhum construir com objetos naturais livres, mas um pintar que deixa os objetos em sua naturalidade e que anseia imitar a grande natureza livre, na medida em que a indicação alternante a tudo que alegre numa paisagem, a rochas e suas grandes massas rudes, a vales, a bosques, a campinas, a gramas, a riachos d'água serpenteantes, a rios largos com margens animadas, a lagos tranqüilos, coroados com árvores, a quedas d'água rumorejantes e outras coisas do gênero, aparece [*erscheint*] reunida num todo. Desse modo, já a jardinagem dos chineses abarca paisagens inteiras com lagos e ilhas, rios, panoramas, partes rochosas etc.

Em um tal parque, particularmente na época moderna, tudo deve, por um lado, conservar a liberdade da natureza mesma, enquanto por outro lado ele é trabalhado e realizado artisticamente e depende de uma região existente, por meio da qual se introduz uma divergência que não encontra uma solução completa. No que concerne a isso não há em grande parte nada mais insípido do que tal intencionalidade do que é sem intenção, tal coerção do que é sem coerção. Além disso, perde-se aqui o caráter autêntico do que é próprio à jardinagem, na medida em que um jardim tem a determinação do passeio, de servir para o entretenimento em |350| um local que não é mais a natureza como tal, mas a natureza transfigurada pelos homens para a sua necessidade de um ambiente feito por eles mesmos. Um grande parque, ao contrário, guarnecido com pequenos templos chineses, mesquitas turcas, casinhas suíças, pontes, ermidas e sabe-se lá que outras coisas exóticas, já requer por si mesmo consideração; ele deve ser e significar algo por si mesmo. Mas este estímulo, que é logo satisfeito, também desaparece, e não se pode avistar coisa semelhante duas vezes; pois este ingrediente não oferece à vista nada de infinito, nenhuma alma que seja em si mesma e, além disso, é apenas entediante e penosa para o entretenimento, a conversa, durante o passeio.

Um jardim como tal deve ser apenas um ambiente agradável e um mero ambiente que não quer valer nada por si mesmo e não quer desviar os homens do humano e do interior. Aqui a arquitetura tem o seu lugar com linhas inteligíveis, com ordem, regularidade, simetria, ordena os objetos naturais mesmo de modo arquite-

45. Castelo construído em 1745-1747, segundo o estilo rococó, por Frederico II, o Grande, em Potsdam e na frente do qual se estende um jardim muito célebre (N. da T.).

tônico. A jardinagem dos mongóis além da Grande Muralha, no Tibete, os paraísos dos persas, já seguem mais este tipo. Não são parques ingleses, mas salões com flores, fontes, repuxos, pátios, palácios para se entreter com a natureza, luxuosos, grandiosos, instalados de modo dispendioso para a necessidade humana e para o conforto humano. Mas o princípio arquitetônico foi sobretudo executado na jardinagem francesa e é exercido costumeiramente também junto a grandes palácios, onde se plantam árvores em fileiras com rigorosa ordem formando grandes alamedas, podando-as, formando paredes retas a partir de sebes vivas e assim a natureza mesma é transformada em uma ampla moradia sob céu aberto.

Segunda Seção

A ESCULTURA

SBD / FFCH / USP

À natureza inorgânica do espírito, que ganha a sua forma artística adequada por meio da arquitetura, contrapõe-se o espiritual mesmo, de modo que a obra de arte alcança e expõe a espiritualidade como o seu conteúdo. Já vimos a necessidade deste progredir; ela reside no conceito do espírito, que se diferencia em seu ser-para-si subjetivo e em sua objetividade como tal. Dentro desta exterioridade transparece certamente o interior por meio do tratamento arquitetônico, sem poder todavia penetrar totalmente no objetivo e tornar o mesmo a exteriorização pura e simplesmente adequada do espírito, a qual deixa apenas aparecer o espírito mesmo. Por isso, a arte retira-se do inorgânico – que a arquitetura, em sua conexão com as leis da gravidade, está empenhada em aproximar da expressão do espírito – para o interior, o qual em sua verdade superior surge para si não misturado com o inorgânico. É neste caminho de retorno do espírito em si mesmo desde o massivo e o material que nos deparamos com a *escultura*.

Todavia, neste novo âmbito o primeiro estágio ainda não é um retorno do espírito à sua subjetividade *interior* [*innerliche*] como tal, como se a exposição do interior fosse carente de um modo de exteriorização ele mesmo apenas *ideal* [*ideellen*], mas o espírito apreende a si mesmo pela primeira vez apenas na medida em que ainda se expressa no *corpóreo* e encontra nele a sua existência homogênea. A arte que toma este ponto de vista da espiritualidade como conteúdo será depois chamada a configurar a individualidade espiritual como aparição no material, e justamente no material-autêntico imediato. Pois também o discurso, a linguagem, são um mostrar-se a si do espírito na exterioridade, porém em uma obje-

tividade que, em vez de |352| possuir validade como material-concreto imediato, torna-se uma comunicação do espírito apenas como som, como movimento, vibração, de um corpo total e do elemento abstrato, o ar. A corporeidade imediata, ao contrário, é a materialidade espacial: por exemplo, pedra, madeira, metal, som, na espacialidade completa das três dimensões; a forma adequada ao espírito, contudo, como já vimos, é a sua própria corporalidade, por meio da qual a escultura torna efetivo o espiritual em totalidade espacial.

Segundo este aspecto, a escultura encontra-se ainda no mesmo estágio da *arquitetura*, na medida em que configura o sensível como tal, o material, segundo sua Forma espacial *material*; todavia, ela se diferencia igualmente da arquitetura pelo fato de que não transforma o inorgânico, como o outro do espírito, em um âmbito conforme a fins realizados por ele, em Formas que têm a sua finalidade fora de si mesmas, mas a espiritualidade mesma, esta conformidade a fins e esta autonomia por si mesmas, na qual o espírito e a sua individualidade introduzem, segundo o conceito, a forma corporal condizente e intuem ambos, corpo e espírito, como um e o mesmo inseparável todo. A forma da escultura se livra, portanto, da determinação arquitetônica de servir ao espírito como uma natureza e um entorno meramente exteriores e existe por causa de si mesma. A despeito desta separação, a imagem escultórica permanece em relação essencial com o seu entorno. Uma estátua ou grupo e mais ainda um relevo não podem ser feitos sem que seja levado em consideração o lugar em que a obra de arte deve ficar. Não se pode terminar primeiro uma obra de escultura e então ver onde será colocada, mas já na concepção deve estar em conexão com um mundo exterior determinado e com a Forma espacial e condição local dele. Nesse sentido, a escultura obtém particularmente uma relação permanente com espaços arquitetônicos. Pois a finalidade primeira das estátuas é elas serem imagens de templos e serem colocadas |353| no interior da cela; tal como nas igrejas cristãs, a pintura, por seu lado, fornece as imagens dos altares e também a arquitetura gótica mostra a mesma conexão das obras escultóricas com o seu lugar. Contudo, templos e igrejas não são o único espaço para estátuas, grupos e relevos, porém também salas, escadas, jardins, locais públicos, portões, colunas isoladas, arcos do triunfo etc. são animados com imagens escultóricas e, por assim dizer, povoados por elas, e mesmo independentemente de tal entorno ulterior toda estátua carece para seu local e solo de um pedestal. Isso no que diz respeito à relação e às diferenças entre a escultura e a arquitetura.

Se compararmos mais adiante a escultura com as artes restantes, então particularmente têm de ser consideradas a *poesia* e a *pintura*. Tanto estátuas como grupos nos fornecem a forma espiritual em corporalidade consumada, o homem tal como ele é. A escultura parece, portanto, possuir o modo mais fiel à natureza para

a exposição do espiritual e a pintura e a poesia, ao contrário, parecem ser inaturais, pois a pintura se serve apenas da superfície plana em vez da totalidade sensível do espaço, que assume efetivamente a forma humana e as demais coisas da natureza, e o discurso expressa ainda menos o corporal, mas só é capaz de comunicar as representações das mesmas por meio do som.

Não obstante, a coisa se passa justamente do modo inverso. Se a imagem escultórica parece ter antecipadamente a naturalidade para si mesma, então esta exterioridade e naturalidade corporal expostas por meio da matéria pesada não são a natureza do espírito como espírito. Como tal, ao contrário, a sua existência peculiar é a exteriorização em discursos, feitos, ações, que desenvolvem o seu interior e lhe mostram como ele é.

A esse respeito, a escultura deverá *retroceder*, principalmente diante da *poesia*. Certamente prevalece na arte figurativa [*bildenden Kunst*] a clareza plástica [*plastische*], na qual o corporal |354| se encontra diante dos nossos olhos, mas também a poesia pode descrever, certamente não com a precisão e exatidão da escultura, a figura exterior do homem, o seu cabelo, testa, face, estatura, vestimenta, postura etc.; contudo o que aqui lhe escapa é acrescentado pela fantasia, que além disso não carece para a mera representação de tal determinidade firme e realizada e antes de tudo exhibe para nós o homem agindo, com todos os seus motivos, implicações do destino, das circunstâncias, com todos os seus sentimentos, discursos, revelações do seu interior e ocorrências exteriores. A escultura ou não é capaz disso ou o é apenas de modo bastante incompleto, já que ela não pode expor nem o interior subjetivo em sua interioridade [*Innigkeit*] e paixão particulares nem uma sequência de exteriorizações tal como a poesia, mas apenas fornece o universal da individualidade, desde que o corpo o expresse, e algo um tanto destituído de sucessão em um momento determinado e este destituído de movimento sem ação viva que progride.

Nesse sentido, ela se encontra também atrás da *pintura*. Pois a expressão do espírito alcança na pintura uma exatidão e vitalidade predominante, mais determinada, por meio da cor do rosto e sua luz e sombra não apenas a precisão material no sentido natural, mas principalmente por meio da aparição fisionômica e patognômica. Poder-se-ia considerar inicialmente, portanto, que a escultura precisa, a fim de se tornar mais completa, apenas unir ainda as vantagens restantes da pintura com a vantagem de sua totalidade espacial, e é uma arbitrariedade ter se decidido ao descarte do colorir pictórico, ou uma insuficiência e inabilidade da execução ter se limitado apenas a um lado da efetividade, a saber, à *Forma* material e abstrair a outra, tal como a silhueta e a gravura em cobre são apenas um mero recurso. De uma tal arbitrariedade, todavia, não pode ser falado na arte verdadeira. A forma, tal como |355| é objeto da escultura, permanece de fato apenas um lado abstrato

da corporalidade humana concreta; as suas Formas não alcançam uma diversidade de cores e movimentos particularizados. Mas isso não é nenhuma carência casual, mas uma limitação do material e do modo de exposição posta pelo conceito da arte mesma. Pois a arte é um produto do espírito, e certamente do espírito superior, pensante, e uma tal obra adota como seu tema um conteúdo determinado e, por conseguinte, também um modo da realização artística que abstrai outros lados. Aqui se dá com a arte como com as diversas ciências, das quais a geometria tem por objeto apenas o espaço, a jurisprudência apenas o direito, a filosofia apenas a explicação da Idéia eterna e da existência e ser-para-si dela nas coisas, e desenvolve também diferentemente estes objetos [*Gegenstände*] segundo a sua diversidade, sem que uma das ciências indicadas traga completamente à representação o que se denomina de existência efetiva concreta no sentido da consciência habitual.

A arte, como criação que configura a partir do espírito, vai passo a passo e separa o que está no conceito, na natureza da coisa mesma, apesar de não estar separado na existência. Ela retém, por conseguinte, este estágio para si mesma, para desenvolvê-lo segundo a sua peculiaridade determinada. Assim, no conceito devem ser diferenciadas e separadas reciprocamente material-espacial, que constitui o elemento da arte plástica, a corporalidade como totalidade espacial e a Forma abstrata dela, a *forma* corporal como tal, e a particularização viva mais precisa da mesma com respeito à diversidade da *coloração*. A arte da escultura se detém neste primeiro estágio no que diz respeito à forma humana, que ela trata por assim dizer como um corpo estereométrico meramente segundo a sua Forma, a qual ele tem em dimensões espaciais. Certamente a obra de arte, que se desfaz no elemento do sensível, deve ter um |356| ser para outro, com o qual inicia ao mesmo tempo a particularização; mas a primeira arte, que tem de se haver com a Forma corporal como expressão do espírito, progride em geral neste ser para outro apenas até o primeiro modo, ele mesmo ainda universal, da existência natural, até a mera *visibilidade* e existência na luz, sem assumir na exposição a relação dele com o escuro, onde o visível se particulariza materialmente em si mesmo e se torna cor. Neste ponto de partida se coloca a escultura segundo o decurso necessário da arte. Pois a arte plástica, que não pode reunir, tal como a poesia, a totalidade do que aparece no elemento único igual da representação, deve deixar esta totalidade desfazer-se.

Desse modo, obtemos por um lado a *objetividade*, que, na medida em que ela não é a forma própria do espírito, encontra-se frente ao mesmo como a natureza inorgânica. A arquitetura transforma este objetivo em um mero símbolo alusivo, que não tem seu significado espiritual em si mesmo. O extremo oposto é formado em objetividade como tal pela *subjetividade*, pelo ânimo, pelo sentimento na particularização inteira de todos os seus estímulos, humores, paixões, movimentos e feitos

interiores e exteriores. Entre os dois extremos nos deparamos a individualidade espiritual certamente determinada, mas ainda não aprofundada até a interioridade do ânimo subjetivo, individualidade na qual predomina, em vez da singularidade subjetiva, ainda a universalidade substancial do espírito e de seus fins e traços característicos. Ela ainda não retornou absolutamente em si mesma em sua universalidade como o um apenas espiritual, pois ela ainda advém enquanto este centro do objetivo, da natureza inorgânica, e tem assim nela mesma mesmo a corporeidade como tal, como a existência propriamente dita do espírito em seu corpo que tanto pertence a ele mesmo quanto o manifesta. Nesta exterioridade que não permanece mais um mero oposto, a individualidade espiritual deve |357| ser exposta, mas não como corporeidade viva, isto é, como corporeidade sempre reconduzida ao ponto de unidade da singularidade espiritual, todavia como Forma exposta e representada exteriormente, na qual certamente o espírito foi vertido, mas sem chegar à aparição esta separação recíproca em seu retorno em si mesmo enquanto interior para a aparição.

A partir daqui se determinam ambos os pontos já indicados anteriormente: a escultura, em vez de se servir para a sua expressão de modos de aparição simbólicos, meramente *alusivos* da espiritualidade, apreende a forma humana, a qual é a existência *efetiva* do espírito. De igual modo, como exposição da subjetividade não sentida e do ânimo em si mesmo não particularizado, ela está, todavia, satisfeita com a *forma como tal*, na qual o ponto da subjetividade se separa. Este também é o motivo pelo qual a escultura não representa o espírito, por um lado, em ação, em uma série de movimentos que tem e produzem uma finalidade, em empreendimentos e atos, donde um caráter chega à aparência, mas por assim dizer como permanecendo objetiva e, por conseguinte, principalmente no repouso da forma, na qual o movimento e o agrupamento são apenas um primeiro e leve começo da ação, mas não uma exposição plena da subjetividade imersa em todos os conflitos das lutas interiores e exteriores ou enredada variegadamente com exterioridade. Por conseguinte, falta então também à forma escultórica – já que ela leva à intuição o espírito imerso na corporeidade, o qual deve se mostrar visivelmente em *toda* a forma – o ponto que aparece da subjetividade, da expressão concentrada da alma como alma, da mirada dos olhos [*Blick des Auges*]; tal como ainda vai se mostrar mais tarde de modo mais detalhado. Por outro lado, a individualidade ainda não singularizada e particularizada de modo múltiplo em si mesma como objeto da escultura ainda não carece para o seu modo de aparição da mágica das cores, a qual é capaz de tornar visível por meio da delicadeza e multiplicidade de suas nuances a plenitude inteira de |358| traços característicos particulares e o sair-para-fora inteiro do espírito como interioridade, bem como a concentração plena do ânimo em si mesmo por meio da mirada anímica dos olhos. A escultura não precisa assumir o

material de que não tem necessidade segundo o seu ponto de vista determinado. Por isso ela se serve apenas das Formas espaciais da forma humana e não da coloração pictórica. A imagem escultórica é no todo monocromática, realizada em mármore branco, não em mármore variegado multicolorido; de igual maneira estão à disposição como matéria da escultura metais, esta matéria originária, idêntica consigo mesma, indiferenciada em si mesma, uma luz fluida por assim dizer sem oposição e sem harmonia de diversas cores.

É o grande sentido espiritual dos gregos ter apreendido e mantido este ponto de vista. Certamente ocorrem também na escultura grega, na qual devemos principalmente nos deter, exemplos de estátuas com diversas cores, todavia há de ser diferenciado nesta relação imediatamente o começo e o fim da arte daquilo que ela promoveu em sua elevação autêntica. De igual modo, devemos descontar o que se insinua no interior da arte por meio do tradicional da religião, sem pertencer propriamente a ela. Como já vimos na Forma de arte clássica, que ela não apresenta imediatamente pronto o ideal em que há de encontrar a sua determinação fundamental, mas primeiro remove muito de indevido e de estranho do mesmo, de igual maneira se dá também com a escultura. Ela precisa percorrer certos estágios prévios antes de chegar à plenitude, e este começo é muito diferente do ponto culminante alcançado. As obras de escultura mais antigas são de madeira pintada, tal como os ídolos egípcios, e há coisas semelhantes também nos gregos. Mas devemos excluir estes da escultura autêntica, e quando for o caso determinar o conceito fundamental dos mesmos. Por isso, não deve ser de nenhum modo negado que existem muitos exemplos de estátuas pintadas; mas quanto mais [359] o gosto artístico se apurava, tanto mais “irrompia a escultura do esplendor de cores que não lhe era devido; com prudência sábia ela empregava ao contrário luz e sombra, para atingir maior suavidade, repouso, clareza e aprazimento para o olhar do espectador” (Meyer, *História das Artes Plásticas nos Gregos*, vol. I, p. 119¹). Frente ao mero aspecto monocromático do mármore podem ser certamente apresentadas não só as várias estátuas de bronze, mas mais ainda as maiores e excelentes obras que, como, por exemplo, o Zeus de Fídias, eram multicoloridas. Mas também não se trata de tal abstração mais exterior da ausência de coloração; marfim e ouro não são ainda um uso pictórico de cores, e em geral as diversas obras de uma determinada arte não mantêm fixo todas as vezes na efetividade o conceito fundamental em tal imutabilidade abstrata; pois elas entram em relações vivas com fins múlti-

1. Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (concluído por Fr. W. Riemer), 3 vols., Dresden, 1824-1836.

plos, obtém um local diverso e relacionam-se desse modo com circunstâncias exteriores, as quais também modificam novamente o tipo fundamental. Assim, por exemplo, imagens escultóricas são produzidas na maioria das vezes a partir de materiais ricos como ouro e marfim; elas se encontravam sobre cadeiras esplendorosas ou sobre pedestais plenos de arte e luxo dispendioso e obtiveram ornamentos caros, para que o povo tenha na visão de tais obras esplendorosas ao mesmo tempo o deleite de seu poder e de sua riqueza. Particularmente a escultura, por ser em si e para si já uma arte mais abstrata, não se mantém sempre nesta abstração, mas carrega consigo, a partir de sua origem, certos aspectos secundários do tradicional, do popular, do local, ao mesmo tempo, ela se dedica às necessidades vitais do povo; pois o homem dinâmico exige uma multiplicidade divertida e quer estar ocupado em muitas direções |360| com a sua intuição e representação. Dá-se com isso o mesmo que com a leitura de tragédias gregas, a qual nos fornece a obra de arte também apenas em sua forma mais abstrata. Na existência exterior mais ampla se junta ainda a representação [*Aufführung*] por meio de personagens vivos, figurino, decoração cênica, dança e música. De igual modo, também a imagem escultórica não é despojada em sua realidade exterior de múltiplos elementos secundários; nós, todavia, temos de lidar aqui apenas com a obra de arte propriamente dita como tal, pois aqueles lados exteriores não nos podem impedir de trazer à consciência o conceito mais íntimo [*innersten*] da coisa mesma em sua determinidade e abstração.

Se avançarmos agora para uma *divisão* mais precisa desta seção, a escultura forma em geral o ponto central da Forma de arte *clássica*, de modo que não podemos assumir aqui, tal como na consideração da arquitetura, o simbólico e o clássico como as diferenças predominantes e como fundamento da divisão. A escultura é a arte autêntica do ideal clássico como tal. Certamente a escultura também tem estágios nas quais ela é apreendida pela Forma de arte *simbólica*, tal como por exemplo no Egito. Todavia estes são muito mais estágios históricos prévios e não diferenças que dizem respeito ao conceito autêntico da escultura segundo a sua essência, na medida em que estas imagens, devido à espécie de sua exposição e de seu emprego, recaem antes na arquitetura do que pertencem à finalidade autêntica da escultura. De igual modo, quando a Forma de arte *romântica* nela se expressa, a escultura ultrapassa a si mesma e recupera apenas com a imitação [*Nachbildung*] da escultura grega o seu tipo plástico [*plastischen*] peculiar. Temos de nos voltar, portanto, para uma outra divisão.

Segundo o que foi dito, o ponto central de nossa consideração será dado pelo modo, no qual o *ideal clássico* alcança por meio da escultura a sua efetividade adequada. |361| Antes que possamos nos aproximar deste desenvolvimento da imagem escultórica ideal, temos de mostrar primeiro qual *conteúdo* e qual *forma* cor-

respondem *expressamente* ao ponto de vista da escultura como arte particular e a conduz, por isso, à exposição do ideal clássico na forma humana perpassada pelo espírito e a forma abstrata e espacial dela. – Segundo o outro lado, o ideal clássico repousa sobre a individualidade certamente substancial, mas igualmente também particularizada em si mesma, de modo que a escultura não toma o ideal da forma humana *em geral* como conteúdo, mas o ideal *determinado*, e desse modo se dispersa em diferentes modos de exposição. Estas diferenças concernem, em parte, à apreensão [*Auffassung*] e à *exposição* como tal, em parte ao *material* em que as mesmas se tornam efetivas e que conduz para dentro da arte novas particularizações segundo sua constituição diversa, ao que então, como última diferença, se anexam os estágios nas etapas *históricas* de desenvolvimento da escultura.

Segundo estes aspectos, gostaríamos de dar à nossa consideração o seguinte percurso:

Em primeiro lugar, temos de nos haver com as determinações *universais* para a natureza essencial *do conteúdo e da Forma*, que resultam do conceito da escultura;

Em segundo lugar, ao contrário, trata-se de uma análise mais precisa do ideal clássico, na medida em que se chega por meio da escultura à sua existência mais adequada à arte.

Por fim, *em terceiro lugar*, a escultura se abre para espécies particulares da exposição e do material e se desdobra em um mundo de obras, nas quais se fazem valer segundo este e aquele lado também as Formas de arte simbólica e romântica, enquanto a clássica forma o centro plástico [*plastische*] autêntico.

O PRINCÍPIO DA ESCULTURA PROPRIAMENTE DITA

A escultura em geral apreende o milagre de que o espírito se configura [*ein-bildet*] no material inteiro e forma esta exterioridade de tal modo que ele se torna a si mesmo presente nela e reconhece nisso a forma adequada do seu próprio interior. O que temos de considerar nesse sentido concerne:

Em primeiro lugar à pergunta de que modo da *espiritualidade* é capaz de se expor neste material da forma meramente sensível e espacial;

Em segundo lugar ao modo como devem ser configuradas as *Formas* da espacialidade para dar a conhecer o espiritual em forma corporal bela.

O que temos de ver em geral é a unidade do *ordo rerum extensarum* e do *ordo rerum idearum*², a primeira união bela da alma e do corpo, na medida em que o interior espiritual se expressa na escultura apenas em sua existência corporal.

Esta união, *em terceiro lugar*, corresponde àquilo que já temos de aprender como o ideal da Forma de arte clássica, de modo que o plástico [*Plastik*] da escultura se mostrará como a arte autêntica do ideal clássico.

1. O CONTEÚDO ESSENCIAL DA ESCULTURA

O elemento em que a escultura realiza as suas imagens [*Gebilde*] é, como vimos anteriormente, a existência primeira, ainda universal, da matéria espacial, na qual ainda não são empregadas quaisquer outras particularidades para o uso da

2. Em latim no original: “ordem das coisas extensas” e “ordem das coisas ideais” (N. da T.).

arte do que as dimensões espaciais universais e as Formas espaciais mais precisas que aquelas dimensões são capazes para a sua mais bela configuração. A este lado mais abstrato do material sensível corresponde, pois, como conteúdo, na maioria das vezes, a *objetividade* do espírito que repousa em si mesma, na medida |363| em que o espírito não se diferenciou nem da substância universal nem da sua existência em sua corporeidade e, por isso, ainda não retornou para o ser-para-si [*Fürsichsein*] em sua subjetividade própria. Nisso residem dois aspectos.

a) O espírito como espírito é certamente sempre subjetividade, essência interior de si mesmo, eu. Este eu, todavia, pode se separar daquilo que no saber, no querer, no representar, no sentir, no agir e no consumir constitui o Conteúdo universal e eterno do espírito e se prender em sua *peculiaridade particular* e contingência. Então é a subjetividade como tal que aparece [*zum Vorschein kommt*], na medida em que ela tem de deixar escapar o conteúdo objetivo, verdadeiro, do espírito e se refere, como espírito, apenas formalmente [*formell*] destituída de Conteúdo consigo mesma. Nesta vaidade, por exemplo, posso, por um lado, me comportar de modo inteiramente objetivo e, por causa de uma ação ética, estar satisfeito comigo mesmo. Mas se eu já me retirar, como indivíduo vaidoso, do conteúdo da ação, então me separo como indivíduo singular, como este eu, da universalidade do espírito, a fim de me comparar com ela. O meu assentimento comigo mesmo nesta comparação fornece a vaidade, na qual este eu determinado, justamente como este único, alegra-se consigo mesmo. Assim certamente este eu próprio está em tudo que o homem sabe, quer e realiza; mas é uma grande diferença se se refere no seu saber e agir ao seu eu particular ou àquilo que constitui o conteúdo essencial da consciência; se o homem, com o seu eu, mergulha indissolúvelmente neste conteúdo ou vive na referência constante com sua personalidade subjetiva.

α) O subjetivo como tal decai nesta ultrapassagem do substancial na particularidade abstrata da inclinação, no arbítrio e na contingência dos sentimentos e dos impulsos, donde ele, na mobilidade em feitos e ações determinados, recai na dependência de circunstâncias determinadas e na sua alternância, e |364| não é capaz, em geral, de se livrar da referencialidade à outra coisa. O sujeito encontra-se como a mera subjetividade *finita* em oposição à espiritualidade verdadeira. Se ele todavia se atém a si mesmo [*an sich selbst*] nesta oposição com a consciência do mesmo em seu querer e saber, então, além de recair no vazio das imaginações e do narcisismo, também recai na feiúra das paixões e do caráter, na perversidade e no pecado, na perfídia, na maldade, na crueldade, na obstinação, na inveja, no orgulho, na vaidade e em todos os aspectos negativos da natureza humana e sua finitude destituída de Conteúdo.

β) Esta esfera inteira do subjetivo deve ser excluída imediatamente do conteúdo da escultura, o qual pertence apenas à objetividade do espírito. Por objetivi-

dade, a saber, deve ser entendido aqui o substancial, o autêntico [*echte*], o imutável, a natureza essencial do espírito, sem o desfazer-se no acidental e passageiro, ao qual o sujeito se entrega em sua mera relação consigo mesmo.

γ) Todavia, a espiritualidade objetiva não pode chegar, como espírito, sem *ser-para-si* à realidade. Pois o espírito é apenas como sujeito. Mas a posição do subjetivo no conteúdo espiritual da escultura é da espécie de que este subjetivo não vem por si à expressão, mas se mostra inteiramente penetrado por aquela substância e não se mostra refletido de volta em si mesmo formalmente [*formell*]. A objetividade tem, portanto, um ser-para-si, mas um saber e querer a si mesmo que não se livra do Conteúdo que a preenche, porém forma com o mesmo uma unidade inseparável.

O espiritual neste fechamento autônomo consumado do substancial e verdadeiro em si mesmo, este ser não particularizado, destituído de interferência, do espírito é aquilo que denominamos de divindade, em oposição à finitude, como o desfazer-se na existência contingente, na diferenciação e no movimento mutável. Segundo este lado, a escultura tem de expor o divino como tal |365| em sua quietude e sublimidade infinitas, atemporal, destituído de movimento, sem a personalidade pura e simplesmente subjetiva e sem a discórdia da ação ou da situação. E se ela progride também para a determinidade mais precisa do humano na forma e no caráter, então ela tem de apreender também aqui apenas o imutável e permanente, a substância desta determinidade, e apenas essa, e não escolher para si como conteúdo o contingente e o passageiro; pois a espiritualidade objetiva não progride para esta particularidade mutável, fugaz, que entra por meio da subjetividade que apreende a si como singularidade. Em uma biografia, por exemplo, que narra as contingências, ocorrências e feitos variegados de um indivíduo, este decurso de complicações e arbitrariedades diversas é encerrado comumente com um retratamento do caráter, que reúne este detalhe amplo em características universais tais como “bondoso, justo, valente, de grande entendimento” etc. Predicados semelhantes são o permanente de um indivíduo, enquanto as outras particularidades pertencem apenas à sua aparição acidental. Este aspecto permanente é, pois, aquilo que também a escultura tem de expor como o ser e existência únicos da individualidade. Contudo, ela não faz de modo algum meras alegorias a partir de tais qualidades universais, mas configura indivíduos que apreende e configura em sua espiritualidade objetiva como prontos e encerrados em si mesmos, em quietude autônoma, retirados da relação diante do outro. Na escultura, em toda individualidade, o substancial é sempre o fundamento essencial, e nem o saber de si e o sentir a si subjetivos nem a particularidade superficial e mutável pode de alguma maneira ter primazia, mas o eterno nos deuses e nos homens, livre do arbítrio e do egoísmo contingente, deve ser trazido à representação segundo a sua clareza não turva.

b) O outro ponto que temos de mencionar reside no fato de que o conteúdo da escultura, já que o material requer uma |366| exposição exterior em três dimensões plenas do espaço, não pode ser também o espiritual como tal, a interioridade que se fecha apenas consigo mesma e aprofundada em si mesma, mas o espiritual, que *é para si* primeiro apenas em seu outro, o *corporal*. A negação do exterior já pertence à subjetividade interior e por isso não pode entrar aqui, onde o divino e humano são tomados como conteúdo segundo seu caráter objetivo. E apenas este objetivo imerso em si mesmo, sem subjetividade interior como tal, deixa livre curso a todas as suas três dimensões segundo a exterioridade e está unido com esta totalidade do espacial. Por isso, a escultura deve tomar do Conteúdo do espírito como objeto apenas o que pode se expressar completamente no exterior e no corporal, pois senão ela elege um conteúdo que não está mais em condição de assumir em si mesmo o seu material e de levá-lo à aparição de modo adequado.

2. A BELA FORMA DA FIGURA [GESTALT] ESCULTÓRICA

Em um tal Conteúdo coloca-se, em segundo lugar, a questão das Formas [Formen] da figura [Gestalt] corporal, as quais são chamadas a estampar a mesma.

Tal como na arquitetura clássica, a casa é, por assim dizer, o esqueleto anatómico prévio que a arte tem de formar [formieren] com maior precisão, a escultura descobre, por seu lado, a *figura* [Gestalt] *humana* como o tipo fundamental para as suas imagens. Mas se a casa é ela mesma já uma invenção humana, embora ainda não artística, a estrutura da forma humana aparece, ao contrário, como um produto da natureza independente do homem. Por isso, o tipo fundamental é dado à escultura e não inventado por ela. Que a figura [Gestalt] humana pertença à natureza é todavia uma expressão bastante indeterminada, a qual teremos de explicar mais detalhadamente.

|367| Na natureza é a Idéia, tal como já vimos por ocasião do belo natural, que fornece a sua primeira existência imediata e que obtém na vitalidade animal e no organismo completo dela a existência *natural* adequada a ela. Assim, a organização do corpo animal é uma prova do conceito em si mesmo total, que existe nesta existência corporal como a alma, porém como mera vitalidade animal modifica o corpo animal para a particularidade a mais múltipla, mesmo que cada tipo determinado sempre permaneça regulado pelo conceito. Que o conceito e a forma corporal ou, mais precisamente, que a alma e o corpo correspondam um ao outro, compreender isso é questão da filosofia da natureza. Nela deveria ser mostrado que os diferentes sistemas do corpo animal em sua estrutura e forma internas, bem como em sua inter-relação, e os órgãos mais determinados, nos quais a existência corpo-

ral se diferencia, concordam com os momentos conceituais, de modo que se tornaria claro em que medida apenas os lados particulares necessários da alma mesma se tornam aqui reais. Todavia, não é nossa tarefa demonstrar aqui esta concordância.

Mas a forma humana não é, como a animal, a corporalidade apenas da alma, porém do *espírito*. Espírito e alma, a saber, devem ser essencialmente diferenciados. Pois a alma é apenas este ser-para-si ideal [*ideel*] simples do corporal como *corporal*, o espírito, porém, é o ser-para-si da vida consciente e *autoconsciente* com todos os sentimentos, representações e fins desta existência consciente. Nesta diferença enorme entre a mera vitalidade animal e a consciência espiritual pode parecer estranho que a corporalidade espiritual, o corpo humano, mesmo assim se mostre tão homogênea em relação à corporalidade animal. Podemos responder ao maravilhamento sobre tal homogeneidade se nos recordarmos da determinação que permite ao espírito se decidir segundo o seu próprio conceito a ser vivo e em si mesmo [*an sich selbst*] e, por isso, a ser ao mesmo tempo *alma* e |368| existência *natural*. Pois como alma viva, a espiritualidade se dá por meio do mesmo conceito que reside na alma animal, um corpo [*Körper*]³ que, segundo o caráter fundamental, se iguala em geral ao organismo animal vivo. Por mais que desse modo o espírito se eleve acima do meramente vivo, ele, todavia, faz o seu corpo [*Leib*], que aparece articulado e animado com o corpo animal por meio de um e mesmo conceito. Além disso, na medida em que o espírito não é apenas a Idéia existente, a Idéia como naturalidade [*Natürlichkeit*] e vida animal, mas é a Idéia que está, enquanto Idéia, no seu próprio elemento livre do interior, então a espiritualidade elabora para si também além do que é vivo sensivelmente a sua objetividade peculiar – a ciência que tem nela mesma nenhuma outra realidade senão a do pensamento mesmo. Afora o pensamento e a atividade filosófica sistemática dela, o espírito dirige ainda uma vida plena de sentimento, inclinação, representação, fantasia etc., que se encontra em relação mais próxima ou mais distante com a sua existência como alma e corporalidade [*Leiblichkeit*] e, por isso, também tem uma realidade no corpo [*Körper*] humano. Nesta realidade que pertence a ele mesmo, o espírito se faz igualmente vivo, irradia nela, perpassa-a e por meio dela se manifesta para os outros. Nesse sentido, o corpo [*Körper*] humano não permanece uma mera existência natural, mas tem de se dar a conhecer em sua forma e estrutura igualmente como a existência sensível e natural do espírito, mas como expressão de um interior mais elevado tem de igualmente se diferenciar da corporalidade [*Leiblichkeit*] animal por mais que o corpo [*Körper*]

3. Atente-se aqui para a distinção entre *Körper* e *Leib*, ambos traduzidos por “corpo”. *Körper* é a constituição física do corpo que lhe garante uma certa forma. *Leib* é a matéria do corpo propriamente dita. Embora Hegel não seja sempre rigoroso no emprego de *Körper*, este termo se refere à presença de um espírito (N. da T.).

humano também coincida com a mesma. Na medida em que o espírito mesmo é alma e vida, corpo [*Leib*] animal, são e podem ser apenas modificações que o espírito residente em um corpo [*Leib*] vivo introduz nesta corporalidade [*Leiblichkeit*]. Por isso, como aparição [*Erscheinung*] do espírito, a forma humana é, segundo estas modificações, diferente das formas animais, embora as diferenças entre o organismo humano e |369| o animal pertençam de igual maneira ao criar [*Schaffen*] destituído de consciência do espírito, tal como a alma animal forma para si o seu corpo [*Leib*] em atividade destituída de consciência.

Esse é o nosso ponto de partida. A forma humana como expressão do espírito é dada ao artista, e de fato ele em geral não a inventa, mas também no particular e no singular está pressuposto o tipo para o reflexo do interior espiritual na forma, nos traços, na posição e no *habitus*⁴ do corpo [*Körper*].

No que diz respeito à conexão mais precisa do espírito e do corpo no que concerne aos sentimentos, paixões e estados particulares do espírito, o mesmo é reduzido com dificuldade a determinações firmes do pensamento. Procurou-se certamente expor cientificamente esta conexão na *patognomonía* e na *fisionomia*, mas até agora sem êxito. Apenas a fisionomia pode ser de importância para nós, na medida em que a patognomonía se ocupa apenas com o modo em que sensações [*Gefühle*] e paixões determinadas se tornam corporais em certos órgãos. Assim se diz, por exemplo, que a cólera se encontra na bile e a coragem no coração. Apenas para mencionar, essa é imediatamente uma expressão falsa. Pois se também paixões particulares correspondem à atividade de órgãos particulares, então a cólera certamente não *reside* na bile, mas, na medida em que a cólera se torna corporal, ela é principalmente a bile, na qual se passa a aparição [*Erscheinung*] de seu efeito. Esta patognomonía, como dito anteriormente, não nos diz respeito em nada, já que a escultura só se ocupa com aquilo que passa do interior espiritual para o exterior da *forma* e ali torna o espírito visível e corporal. A oscilação conjunta simpática, do organismo interior com o ânimo senciante não é objeto da escultura, a qual também não é capaz de assumir muito do que se exterioriza na forma exterior, por exemplo, o tremer da mão e do corpo inteiro no romper da raiva, a contração dos lábios etc.

No que diz respeito à fisionomia, só quero mencionar aqui que, quando a obra escultórica, que tem como seu fundamento a forma [*Gestalt*] humana, deve mostrar como a corporalidade já segundo sua Forma [*Form*] corporal expõe não apenas o

4. Em latim no original, termo que compreende a aparência física e o comportamento expresso por um corpo (N. da T.).

substancial divino e humano do espírito em geral, mas também o caráter particular da individualidade determinada nesta divindade, então teria de se colocar em evidência para uma explicação completa quais partes, traços e configurações do corpo são completamente adequados a uma determinada interioridade. Somos levados a tal estudo por meio das obras escultóricas dos antigos, aos quais devemos reconhecer de fato a expressão do divino e dos caracteres divinos particulares, sem que se possa afirmar que a concordância da expressão espiritual com a Forma sensível seja apenas questão de casualidade e arbitrariedade em vez de algo que é-em-si-e-para-si. Todo órgão deve, nesse sentido, ser considerado segundo dois pontos de vista, segundo a expressão meramente física e segundo o lado da expressão espiritual. Certamente não podemos proceder ao modo de Gall⁵, que torna o espírito um mero crânio.

a. Eliminação da particularidade da aparição [Erscheinung]

Para a escultura, segundo o conteúdo que é chamada a expor, deveria se avançar apenas até a investigação de como a espiritualidade igualmente substancial como nesta universidade ao mesmo tempo individual se instala no corporal e ganha nele existência e forma. Por meio do conteúdo adequado à escultura autêntica [*echten*], a saber, está por um lado excluído, como no espiritual também no corpóreo, a *particularidade contingente da aparição [Erscheinung] exterior*. Apenas o que permanece, o universal, o conforme a leis na Forma corpórea humana a escultura tem de expor, se também adentra a exigência de individualizar o universal |371| de tal modo que nos é colocado diante da vista não apenas a lei abstrata, mas a Forma individual fundida com ela do modo o mais estreito.

b. Eliminação da expressão facial

Segundo o outro lado, como vimos, a escultura deve, em seu interior que é para si, se manter livre da subjetividade casual e da expressão da mesma. Desse modo, ao artista é proibido, no que diz respeito ao fisionômico, querer avançar para a mímica. Pois a mímica não é nada mais do que justamente do tornar-se visível da peculiaridade interior subjetiva e sua particularidade do sentir, representar e querer. Em suas mímicas, o homem expressa apenas como ele se sente em si mesmo,

5. Franz Joseph Gall, 1758-1828, médico e anatomista holandês, fundador da frenologia.

exatamente como este sujeito casual, seja quando ele tem de haver consigo mesmo ou se reflete em si mesmo em relação a objetos exteriores ou outros sujeitos. Assim se vê, por exemplo, na rua, particularmente em pequenas cidades, muitas pessoas, sim a maioria delas, em seus gestos e mímicas, ocupadas apenas consigo mesmas, com a sua higiene e vestimenta, em geral com a sua particularidade subjetiva ou com os outros transeuntes e suas eventuais esquisitices e caprichos. As mímicas do orgulho, da inveja, da auto-satisfação, do menosprezo etc. têm, por exemplo, o seu lugar aqui. Mais além o sentimento e a comparação do ser substancial com minha particularidade podem também estar na base das mímicas. Humildade, obstinação, ameaça, medo, são mímicas desta espécie. Em tal comparação, já surge uma separação do sujeito como tal e do universal, e a reflexão sobre o substancial se curva sempre para o retorno ao sujeito, de modo que isso e não a substância se torna o conteúdo predominante. Todavia, nem aquela separação nem este predomínio do subjetivo pode expressar o princípio da escultura numa forma que permaneça rigorosamente fiel.

|372| Além das mímicas propriamente ditas, finalmente a expressão fisionômica contém ainda muito que desempenha um papel meramente fugaz sobre o rosto e a posição do homem: um sorriso momentâneo, um repentino revirar inflamado dos olhos de fúria, um traço rapidamente apagado do sarcasmo etc. Particularmente a boca e o olho, nesse sentido, têm a maior mobilidade e capacidade de assumir em si mesmos cada nuance da disposição do ânimo e fazer com que ela apareça. Tal mutabilidade, que fornece um objeto adequado à pintura, a forma escultórica deve afastar de si; ao contrário, ela deve se voltar para os traços permanentes da expressão espiritual e fixá-los e reproduzi-los tanto no rosto como na posição das Formas corpóreas.

c. A individualidade substancial

Assim, a tarefa da forma escultórica consiste essencialmente no fato de que ela imerge o espiritual substancial, em sua individualidade ainda não particularizada em si mesma subjetivamente, na forma humana e coloca ambos em uma tal concordância, na qual também apenas o universal e permanente das Formas corpóreas correspondentes ao espiritual aparece ressaltado, todavia, o casual e mutável aparece removido, embora também à forma não possa faltar em individualidade.

Uma concordância tão completa do interior e do exterior, tal como a escultura a terá de alcançar, nos conduz para o *terceiro* ponto que ainda deve ser mencionado.

3. A ESCULTURA COMO ARTE DO IDEAL CLÁSSICO

A próxima coisa que se segue das considerações realizadas até agora é que a escultura permanece mais do que qualquer outra arte referida de modo peculiar ao ideal. Por um lado, a saber, ela está fora do simbólico no que se refere à clareza do seu conteúdo que apreende a si mesmo como espírito, bem como |373| no que diz respeito à adequação completa de sua exposição com este Conteúdo; por outro lado, ela ainda não transita para a subjetividade do interior, para a qual se torna indiferente a forma exterior. Por isso ela forma o ponto central da arte clássica. Certamente também o simbólico e romântico da arquitetura e da pintura se mostravam apropriados para a idealidade clássica; todavia o ideal, em sua esfera propriamente dita, não é a lei suprema destas Formas de arte e artes, na medida em que elas não têm como seu objeto, tal como a escultura, a individualidade que é-para-si-e-em-si, o caráter inteiramente objetivo, a bela necessidade livre. A forma da escultura, contudo, deve geralmente partir do puro espírito da imaginação que abstrai e pensa a partir da contingência da subjetividade espiritual e da Forma corpórea, sem predileção subjetiva por peculiaridades, sem o sentimento, o desejo, a multiplicidade dos estímulos e a espiritualidade das ocorrências subjetivas. Pois o que o artista tem à disposição, como vimos, é para as suas imagens supremas apenas a corporeidade do espiritual nas Formas elas mesmas apenas universais da construção e do organismo da forma humana; e a sua invenção delimita-se em parte à coincidência igualmente universal do interior e do exterior, em parte à individualidade da aparição, individualidade que se adapta apenas silenciosamente ao substancial e se entrelaça a ele. A escultura deve configurar tal como os deuses criam em seu próprio âmbito segundo idéias eternas, mas abandonando na outra efetividade o restante da liberdade e egoísmo da criatura. Os teólogos fazem igualmente a distinção entre o que Deus faz e aquilo que o homem realiza em seu delírio e seu arbítrio; o ideal plástico [*plastische*], todavia, está acima de tais questões, na medida em que ele se encontra no centro desta beatitude e necessidade livre, para as quais nem a abstração do universal nem o arbítrio do particular alcançam validade e significado.

|374| Este sentido para a plástica [*Plastik*] consumada do divino e humano era familiar principalmente na Grécia. A Grécia ainda não é apreendida em seu ponto central nos seus poetas e oradores, historiadores e filósofos, se não se leva em conta como chave para a compreensão o conhecimento do ideal da escultura e a partir deste ponto de vista da plástica [*Plastik*] se considera as formas tanto dos heróis épicos e dramáticos quanto dos homens públicos e dos filósofos. Pois também os caracteres agentes, tal como os poetas e pensadores, têm belos dias na Grécia, estes caracteres plásticos [*plastischen*], universais e todavia individuais,

iguais tanto segundo o interior como o exterior. Eles cresceram grandes e livres, autônomos sobre o solo de sua particularidade em si mesma substancial, criando a si a partir de si mesmos e configurando-se para o que eram e queriam ser. Particularmente a época de Péricles era rica em tais caracteres: Péricles, mesmo, Fídias, Platão e principalmente Sófocles, também Tucídides, Xenofonte, Sócrates, cada um ao seu modo, sem que um se tornasse menor por meio da maneira do outro; mas todos são pura e simplesmente estas naturezas artísticas elevadas, artistas ideais de si mesmos, indivíduos de amálgama único, obras de arte que existem como imagens divinas imortais e destituídas de morte, nas quais não há nada de temporal e digno de morte. De igual plástica [*Plastik*] são as obras de arte corpóreas dos vencedores nos jogos olímpicos, mesmo a aparição de Frina⁶, que surge da água nua como a fêmea mais bela diante de toda a Grécia.

6. Nos jogos de Eléusis, a cortesã Frina [Φρύνη], que passou a ser a mulher de Praxíteles, se banha nua sob os olhos de todos os gregos e, ao sair da água, fornece aos artistas o modelo de uma Vênus Anadiômena. Praxíteles fez uma estátua de mármore de sua amada para o santuário de Eros. Em Delfos encontra-se a estátua dourada de bronze por ele elaborada da Frina entre os reis Arquidamos III e Filipe II. Frina também teria sido modelo para a Afrodite de Cnidos de Praxíteles e para a Anadiômena de Apelles (N. da T.).

Segundo Capítulo

O IDEAL DA ESCULTURA

Ao passarmos para a consideração do estilo ideal propriamente dito da escultura, devemos nos recordar ainda uma vez do fato de que à arte consumada há de preceder necessariamente |375| a arte não consumada, e certamente não apenas segundo a técnica, que aqui inicialmente em nada nos diz respeito, mas segundo a Idéia universal, a concepção e o modo de expor a mesma idealmente. A arte que está a procurar algo denominamos em geral de simbólica, e assim também a escultura pura tem um estágio do simbólico como o seu pressuposto e não talvez apenas um estágio da arte simbólica em geral, isto é, o estágio da arquitetura, mas uma escultura em que ainda reside o caráter do simbólico. Que este seja o caso na escultura egípcia, ainda encontraremos mais tarde ocasião de ver no terceiro capítulo.

Como o simbólico de uma arte podemos tomar aqui, a partir do ponto de vista do ideal, já de um modo inteiramente abstrato e formal [*formell*], a *incompletude* [*Unvollkommenheit*] de toda arte determinada em geral: a tentativa, por exemplo, que as crianças fazem ao desenharem uma figura [*Figur*] humana ou ao modelarem-na com as mãos em cera e argila. O que elas produzem é, nesse sentido, apenas um mero símbolo, enquanto apenas faz alusão ao ser vivo que deve expor, permanecendo todavia inteiramente infiel para com o objeto e o seu significado. Assim, inicialmente, a arte é hieroglífica, não um desenho casual e arbitrário, mas um desenho aproximado do objeto para a representação. Para isso, uma figura [*Figur*] ruim é suficiente quando ela lembra apenas a forma que deve significar. De igual maneira, também a devoção religiosa se satisfaz com imagens ruins e venera nos retratos os mais borrados sempre ainda Cristo, Maria ou algum Santo, embora semelhantes formas sejam individualizadas apenas por meio de atributos particulares, como por exemplo um candeeiro, uma grelha, uma pedra de moinho etc. Pois a devoção religiosa quer apenas, em geral, ser lembrada no objeto; o restante é acrescentado pelo

ânimo, o qual deve ser preenchido pela representação do objeto, embora seja também uma cópia infiel. Não é a expressão viva do presente que é requerida, não é o presente |376| que nos deve motivar por meio de si mesmo, mas a obra de arte já está satisfeita em despertar por meio de suas formas, mesmo que também não sejam correspondentes, a representação universal dos objetos. Pois a representação é sempre já abstrativa. O que me é conhecido, como uma casa, uma árvore, um homem, por exemplo, posso me representar facilmente, mas a representação permanece, embora trate aqui de algo inteiramente determinado, nos traços inteiramente gerais e é em geral apenas então *representação* propriamente dita quando eliminou da intuição concreta a singularidade inteiramente imediata dos objetos e simplificou os mesmos. Pois se a representação que é determinada a despertar as configurações artísticas é a representação do divino e se a mesma deve ser reconhecível para todos, para um povo inteiro, então esta finalidade é alcançada preferencialmente pelo fato de que não entra no modo de exposição qualquer *alteração*. Desse modo, por um lado a arte se torna então convencional, por outro lado estática, como é o caso não apenas no Egito antigo, mas também na arte grega e cristã antigas. O artista tinha de se deter em Formas determinadas e repetir o seu tipo.

Por conseguinte, podemos primeiramente procurar a grande transição para o despertar da bela arte ali onde o artista dá forma livremente segundo sua Idéia, onde o lampejo do gênio se agarra ao produzido e transmite frescor e vitalidade à exposição. Apenas então o tom espiritual se estende por sobre a obra de arte, que então não se limita mais a chamar à consciência apenas uma representação e a recordar um significado mais profundo, que o espectador já traz em si mesmo, mas progride à exposição deste significado como em uma forma individual tornada inteiramente presente e viva em uma forma individual, e, portanto, não permanece nem na mera universalidade superficial das Formas nem se detém, por outro lado, com respeito à determinidade mais precisa, nos traços da efetividade previamente dada comum.

|377| O penetrar neste estágio é, pois, também o pressuposto necessário para o surgimento da escultura ideal.

Com respeito a ela, o que temos de estabelecer aqui concerne aos seguintes pontos de vista:

Em primeiro lugar, trata-se, diante dos estágios há pouco mencionados, do caráter universal da forma [*Gestalt*] ideal e de suas Formas [*Formen*].

Em segundo lugar, devemos indicar os aspectos particulares que se tornam de importância, a espécie da configuração do rosto, vestimentas, posições etc.

Em terceiro lugar, a forma ideal não é uma Forma apenas universal da beleza, mas apreende por meio do princípio da individualidade, que pertence ao ideal

autêntico [*echten*] vivo, essencialmente também o lado da particularização e da determinação dela em si mesma, donde o círculo da escultura se amplia para um ciclo de imagens divinas singulares, heróis etc.

1. CARÁTER UNIVERSAL DA FORMA [*GESTALT*] ESCULTÓRICA IDEAL

Já vimos antes pormenorizadamente qual é o princípio universal do ideal clássico. Aqui se pergunta, por conseguinte, apenas pelo modo em que este princípio vem à efetividade por meio da escultura na Forma [*Form*] da forma [*Gestalt*] humana. Um ponto de comparação mais elevado pode, nesse sentido, fornecer a diferença da fisionomia humana, expressa pelo espírito, e a posição do animalesco, o qual não ultrapassa a mera expressão de vitalidade natural animada em relação constante com necessidades naturais e a estrutura conforme a fins do organismo animal para a satisfação do mesmo. Contudo, também esta medida permanece indeterminada, porque a forma humana como tal, nem como Forma corpórea, nem como expressão espiritual, não é desde sempre de espécie pura e simplesmente ideal. Mais precisamente, ao contrário, a partir das obras-primas belas da escultura grega podemos adquirir |378| a percepção [*Wahrnehmung*] daquilo que o ideal da escultura tem de realizar na expressão espiritualmente bela de suas formas. No que concerne a este conhecimento e vitalidade do amor e conhecimento [*Einsicht*], foi principalmente *Winckelmann* quem desterrou tanto com motivação de sua intuição reprodutiva, quanto com a inteligência e prudência, o falatório indeterminado do ideal da beleza grega pelo fato de que caracterizou isolada e determinadamente as Formas das partes – um empreendimento que ele sozinho foi instrutivo. Àquilo que ele obteve como resultado se deixa ainda acrescentar muitas observações singulares, perspicazes, exceções e outras coisas semelhantes, mas deve nos resguardar, por causa de um tal detalhe ulterior e por causa de equívocos em que ele caiu, de lançar no esquecimento a principal questão estabelecida por ele. Em todo alargamento dos conhecimentos, esta, como o essencial, sempre deve ser tomada como ponto de partida. Não obstante, não pode ser negado que desde a morte de *Winckelmann* o conhecimento de obras escultóricas antigas aumentou essencialmente não só no que diz respeito à quantidade, bem como foi colocada num ponto de vista mais firme no que concerne ao estilo destas obras e ao apreço de sua beleza. Certamente *Winckelmann* teve diante dos olhos um grande círculo de estátuas egípcias e gregas; em tempo recente, todavia, ainda se acrescentou a intuição mais precisa das esculturas egéas bem como das obras-primas, que em parte são creditadas a Fídias, em parte tem de ser reconhecidas como de sua época e elaboradas por sua escola. Em suma, chegamos agora a uma familiaridade mais determinada com uma

quantidade de esculturas, estátuas e relevos, que, em vista do rigor do estilo ideal, devem ser colocados na época do florescimento mais elevado da arte grega. Estes monumentos admiráveis da escultura grega devemos conhecidamente aos esforços do lorde Elgin, que, como embaixador inglês na Turquia, trouxe estátuas e relevos da maior beleza do Partenon de Atenas e também de outras cidades gregas [379] para a Inglaterra. Essas aquisições foram classificadas como roubos aos templos e reprimidas com severidade, mas de fato o conde Elgin propriamente salvou estas obras de arte para a Europa e as conservou do total declínio – um empreendimento que merece sempre reconhecimento. Além disso, nesta oportunidade o interesse de todos os eruditos e amantes da arte foi direcionado para uma época e para um modo de exposição da escultura grega, que constitui no rigor ainda sólido de seu estilo a grandeza e a elevação propriamente ditas do ideal. O que a opinião pública valorizou nas obras desta época não foi o estímulo e a graça das Formas e da posição, o ânimo da expressão que, como na época depois de Fídias, já voltara-se para fora e tivera como finalidade o agrado do espectador, também não a ornamentação e a ousadia do aperfeiçoamento, mas sim o elogio geral diz respeito à expressão da autonomia, do repousar sobre si mesmo nestas formas; e particularmente a admiração elevou-se ao mais alto por meio da vitalidade livre, por meio da penetração e dominação total do natural e do material, no qual o artista suavizou, animou e dotou de uma alma o mármore. Particularmente cada elogio, se ele se consumiu, retorna sempre novamente para a forma do deus fluvial deitado, que corresponde ao mais belo que a Antigüidade nos legou.

a) A vitalidade destas obras reside no fato de que elas foram geradas livremente a partir do espírito do artista. O artista não se satisfaz neste estágio nem em fornecer, por meio de contornos, indicações e expressões universais aproximadas, uma representação igualmente universal daquilo que quer expor, nem acolhe por outro lado, no que concerne ao individual e ao singular, as Formas, tal como as captou casualmente a partir do exterior. Por isso, ele as reproduz também não com a fidelidade casual, [380] mas sabe em criação livre própria colocar em concordância ela mesma novamente individual o singular empírico de acontecimentos particulares com as Formas [*Formen*] universais da forma [*Gestalt*] humana, concordância que se mostra tanto completamente penetrada pelo Conteúdo espiritual daquilo que está chamado a levar à aparição, quanto manifesta a vitalidade, concepção e animação próprias por parte do artista. O universal do conteúdo não foi criado pelo artista; foi fornecido a ele pela mitologia e lenda inteiramente do modo que encontra previamente também o universal e as singularidades da forma humana: mas a viva individualização livre, que ele realiza por meio de todas as partes, é a sua própria intuição, sua obra e mérito.

b) O efeito e a magia desta vitalidade e liberdade é causado, pois, por meio da exatidão, a fidelidade conscienciosa do aperfeiçoamento de todas as partes singulares, à qual pertence o conhecimento e a intuição mais determinados da constituição destas partes, tanto em seu estado de repouso quanto em seu movimento. O modo em que os diversos elos se dispõem, se colocam, se arredondam, se achatam, em cada estado de repouso e de movimento, deve ser expresso do modo o mais preciso. A elaboração e produção sólida de todas as partes isoladas encontramos em todas as obras antigas, e a animação só é alcançada por meio do cuidado e verdade infinitos. O olho, na medida em que vê [*anschaut*] tais obras, não pode inicialmente reconhecer distintamente uma certa quantidade de diferenças, e apenas em certa iluminação elas se tornam evidentes por meio de uma oposição mais intensa entre luz e sombra ou se tornam primeiramente reconhecíveis ao tato. Embora estas nuances finas não sejam perceptíveis à primeira vista, então a impressão universal, que elas produzem, não é perdida; elas aparecem em parte em uma outra posição do espectador, em parte resulta disso essencialmente a sensação [*Gefühl*] da fluidez orgânica de todos os elos e |381| suas Formas. Este perfume da vivificação, esta alma de Formas materiais reside apenas no fato de que cada parte existe completamente por si mesma em sua particularidade, igualmente por meio da riqueza mais plena da transição permanece em relação constante não apenas com o que se encontra mais próximo, mas também com o todo. Desse modo, a forma é vivificada completamente em cada ponto; também o mais singular é conforme a fins, tudo tem a sua diferença, a sua peculiaridade e a sua distinção e permanece, todavia, em fluxo contínuo, vale e vive apenas no todo, de modo que mesmo em fragmentos deixa reconhecer o todo e uma tal parte separada garante a intuição e o deleite de uma totalidade imperturbada. A pele, embora agora a maioria das estátuas foram danificadas e corroídas em sua superfície pelas intempéries, parece macia e elástica, e através do mármore mesmo ainda incandesce a força vital ferosa, por exemplo, em cada cabeça de cavalo insuperável. – Este suave fluir dos contornos orgânicos, que se liga com o aperfeiçoamento mais seguro sem formar superfícies regulares ou algo apenas circular, convexo, fornece primeiro aquele perfume da vitalidade, aquela maciez e idealidade de todas as partes, aquela concordância que se estende sobre o todo, como o aroma espiritual da animação.

c) Por mais fielmente que tenham também sido expressas as Formas no singular e no universal, esta fidelidade é todavia nenhum copiar do natural enquanto tal. Pois a escultura tem de se haver sempre apenas com a abstração da Forma e deve, por isso, por um lado abandonar do corporal o que é nele propriamente natural, isto é, aquilo que indica as meras funções naturais; por outro lado, ela não pode avançar para a particularização a mais exterior, mas, tal como por exemplo no ca-

belo, apreender e expor apenas o mais universal das Formas. Apenas nesse sentido se mostra a forma humana, tal como o deve na escultura, em vez de como mera Forma natural, mas sim como forma e expressão do espírito. Com isso está em relação mais próxima também o lado de que |382| certamente o Conteúdo espiritual se expressa por meio da escultura no *corporal*, todavia no ideal autêntico não sai *de todo* para o exterior, de modo que este exterior enquanto tal, já em seu encanto e graça somente ou em medida desmesurada, pudesse atrair para si o agrado do espectador. Ao contrário, o ideal autêntico mais rígido deve corporificar a espiritualidade e torná-la presente apenas por meio da forma e da expressão dela, mas mostrar a forma sempre mantida coesa, sustentada e completamente penetrada por este seu conteúdo espiritual. O pulsar da vida, a maciez e a suavidade ou plenitude sensível e beleza do organismo corporal deve tampouco fornecer para si a finalidade da exposição, enquanto o individual da espiritualidade já pode avançar para a expressão do subjetivo mais conhecido e próximo do espectador segundo sua própria particularidade.

2. OS ASPECTOS PARTICULARES DA FORMA [GESTALT] ESCULTÓRICA IDEAL COMO TAL

Se nos voltarmos agora para uma consideração mais determinada dos momentos principais aqui em questão na forma escultórica ideal, então queremos seguir Winckelmann no essencial, que indicou com o maior sentido e êxito as Formas particulares e o modo pelo qual as mesmas foram tratadas e configuradas pelos artistas gregos, a fim de poderem valer como ideal da escultura. A vitalidade, esta fluidez, certamente escapa às determinações do entendimento, o qual não é capaz de reter ou de penetrar aqui o particular como na arquitetura, porém, como já vimos, pode ser indicado no todo uma conexão da espiritualidade livre e das Formas corpóreas.

A próxima diferença geral que podemos fazer nesse sentido diz respeito à determinação da obra escultórica |383| em geral, segundo a qual a forma humana tem de expor *o que é espiritual*. Pois a expressão espiritual, embora deva ser vertida sobre a aparição corporal inteira, concentra-se, na maioria das vezes, na *formação do rosto*, enquanto os membros restantes estão em condição de refletir o que é espiritual em si mesmo apenas por meio de sua *posição*, na medida em que ela provém do espírito livre em si mesmo.

Queremos começar, *em primeiro lugar*, com a consideração das Formas ideais da cabeça, depois, *em segundo lugar*, falar da posição do corpo, ao que, *em terceiro lugar*, se segue, como conclusão, o princípio para a vestimenta.

a. O perfil grego

Na formação ideal da cabeça humana, encontramos sobretudo o assim chamado *perfil grego*.

α) Este perfil reside na união específica da testa e do nariz; na linha quase reta ou apenas suavemente curvada, a saber, na qual a testa progride para o nariz sem interrupção, bem como mais próxima na direção perpendicular desta linha em relação a uma segunda, a qual, quando traçada da raiz do nariz até o canal do ouvido, compõe com esta primeira linha da testa e do nariz um ângulo reto. Em tal linha permanecem geralmente em relação ao nariz e à testa na bela escultura ideal, surge portanto a questão se isto é uma casualidade meramente nacional e artística ou uma necessidade fisiológica.

Camper⁷, o famoso fisiólogo holandês, caracterizou esta linha precisamente como a linha da beleza do rosto, na medida em que ele encontra nela a diferença principal da formação do rosto humano e do perfil animal e segue por isso as modificações desta linha também através das diversas raças humanas, no que *Blumenbach* (*De varietate nativa*, § 60⁸) certamente o contradiz. Em |384| geral, todavia, a linha indicada é de fato uma diferenciação muito característica do aspecto humano e animal. Certamente nos animais a boca e os ossos do nariz formam também uma linha mais ou menos reta, mas a projeção específica do focinho animal, que se impõe para frente como por assim dizer a relação prática mais próxima com os objetos, é determinada essencialmente por meio da relação com o crânio, no qual a orelha está mais acima ou mais abaixo, de modo que a linha traçada da raiz do nariz ou do maxilar superior – ali onde estão os dentes – para o crânio forma um ângulo agudo em vez de um reto, tal como nos homens. Todo homem tem por si uma sensação [*Gefühl*] desta diferença, que entretanto pode ser reduzida a pensamentos mais determinados.

αα) Na formação da cabeça dos animais, o que sobressai é a boca, como aparelho de comer, com o maxilar superior e o inferior, com os dentes e os músculos de mastigação. A este órgão principal juntam-se os órgãos restantes apenas como servis e auxiliares. Principalmente o nariz para o farejar por alimento; subordinado a este o olho para o vigiar. A proeminência expressa destas formações voltadas exclusivamente para a necessidade natural e para as satisfações da mesma fornece à cabeça animal a expressão de mera conformidade a fins para as funções naturais,

7. Petrus Camper, 1722-1789, anatomista holandês.

8. Johann Friedrich Blumenbach, *De generis humani varietate nativa*, Göttingen, 1775.

sem toda a idealidade espiritual. O mesmo pode ser dito dos aparelhos de mastigação em relação com todo o organismo animal. A espécie determinada da alimentação, a saber, requer uma estrutura determinada da boca, uma espécie determinada dos dentes, com os quais novamente se encontram na relação a mais estreita a construção dos maxilares, dos músculos de mastigação, dos ossos malares, e assim por diante a construção da coluna vertebral, dos fêmures, das garras etc. O corpo animal serve a meros fins naturais e obtém a expressão da ausência de espiritualidade por meio desta dependência em relação ao apenas sensível da alimentação. – Caso o semblante humano já tenha uma |385| característica espiritual segundo sua forma corporal, então estes órgãos, que aparecem no animal como os mais significativos, devem regredir no homem e abrir espaço para aquilo que indica uma relação *teórica*, ideal, e não uma relação *prática*.

ββ) O rosto humano tem, por isso, um segundo ponto central, no qual se manifesta a relação plena de alma, espiritual, para com as coisas. Este é o caso na parte superior do rosto, na testa reflexiva e, abaixo dela, no olho que penetra na alma com o seu entorno. Com a testa, a saber, está em relação o meditar [*Sinnen*], a reflexão, o ir em si mesmo do espírito, cujo interior intui o exterior [*herausschaut*] desde o olho em concentração clara. Por meio do ressaltar da testa, enquanto a boca e os ossos malares estão retraídos, o semblante humano alcança o caráter *espiritual*. Esta proeminência da testa se torna, desse modo, necessariamente o determinante para toda a construção do crânio, que então não se retrai mais nem forma um ângulo agudo com o lado, cuja ponta mais exterior avança como seu focinho, mas traça uma linha a partir da testa através do nariz até a ponta do queixo, a qual forma com uma segunda linha sobre a parte posterior do crânio contra a ponta da testa um ângulo reto ou que se aproxima do ângulo reto.

γγ) *Em terceiro lugar*, a passagem e a união da parte inferior e superior do rosto, a testa espiritual apenas *teórica* e o órgão *prático* para a alimentação, são constituídas pelo nariz, o qual também, segundo sua função natural, encontra-se, como órgão do olfato, no centro entre a relação *prática* e *teórica* para com o mundo exterior. Ele certamente pertence, neste centro, ainda à necessidade animal, pois o cheirar está essencialmente ligado ao paladar, motivo pelo qual também no animal o nariz está a serviço do focinho e da alimentação; mas o cheirar mesmo ainda não é o comer *prático* efetivo dos objetos tal como o devorar e degustar, mas recolhe apenas o resultado |386| do processo em que entram os objetos com o ar e o seu dissolver-se invisível, oculto. Mas se a transição da testa para o nariz é feita de tal modo que a testa se curva por si mesma e retrocede em relação ao nariz, enquanto este permanece comprimido em relação à testa e apenas então novamente se eleva, então ambas as partes do rosto, a parte *teórica* da testa e a

parte do nariz e da boca que indica o prático, formam uma oposição marcada, por meio da qual o nariz pertencente, por assim dizer, aos dois sistemas, estende-se da testa para o sistema da boca. Então a testa obtém em sua posição isolada uma expressão de dureza e de concentração espiritual obstinada em si mesma frente à comunicação eloqüente da boca, que se torna órgão de alimentação e imediatamente toma o nariz como instrumento para o início do desejo, para o propósito do cheirar no serviço dele e o mostra voltado para a necessidade física. Além disso, com isso se encontra em relação à casualidade da Forma, para cujas modificações indetermináveis podem progredir então o nariz e a testa. A espécie da curvatura, do ressaltar e retroceder da testa perde a determinidade firme e o nariz pode ser chato ou afilado, caído, curvado, pressionado mais profundamente e encoberto.

Pelo contrário, na suavização e no equilíbrio, na bela harmonia, que o perfil grego produz na relação ininterrupta suave da testa espiritual e do nariz entre as partes do rosto superior e inferior, aparece o nariz, justamente por meio desta relação, mais adequado à testa e alcança desse modo, enquanto transposição para o sistema do espiritual, ele mesmo uma expressão e um caráter espirituais. O cheirar se torna por assim dizer um cheirar teórico, um nariz refinado para o espiritual; por mais insignificantes que possam ser de fato também os movimentos do nariz, torcer o nariz etc., o nariz se mostra todavia muito estimulante para a expressão de [387] juízos e modos de sentimento espirituais. Assim dizemos, por exemplo, de um homem orgulhoso, que ele tem o nariz empinado, ou atribuímos arrogância a uma jovem rapariga de nariz levantado.

Algo semelhante vale também para a *boca*. Ela certamente possui, por um lado, a determinação de ser um instrumento para a satisfação da fome e da sede, mas por outro lado expressa também estados, disposições e paixões espirituais. A esse respeito, já nos animais ela serve para o gritar, nos homens para o falar, sorrir, suspirar etc., donde os traços da boca mesma já têm uma relação característica com estados espirituais de comunicação convincente ou de alegria, de dor etc.

Diz-se, sem dúvida, que uma tal configuração do rosto ocorreu justamente nos *gregos* apenas como a propriamente bela; os chineses, judeus, egípcios, ao contrário, consideravam configurações inteiramente diferentes, sim, contrárias, como igualmente belas ou ainda mais belas, de modo que, tomando-se instância contra instância, por isso o perfil grego não foi demonstrado ainda como o tipo da beleza autêntica. Esse é, contudo, apenas um comentário superficial. O perfil grego não pode ser visto como uma Forma apenas exterior e arbitrária, mas convém ao ideal da beleza em si e para si, pois ele é, em primeiro lugar, aquela configuração do rosto em que a expressão do espiritual coloca o meramente natural inteiramente no plano secundário, em segundo lugar, se subtrai na maioria das vezes da casualida-

de da Forma, sem todavia mostrar uma mera conformidade a fins e sem excluir toda a individualidade.

β) Além disso, no que diz respeito mais precisamente às Formas singulares, gostaria ainda de ressaltar apenas alguns pontos principais dentre os vários detalhes que teriam de ser mencionados aqui. *Em primeiro lugar*, podemos falar da testa, do olho e do ouvido, como as partes do rosto que se referem mais ao teórico e ao espiritual, partes às quais se adicionam, *em segundo lugar*, o nariz, a boca e o queixo como as configurações que pertencem relativamente mais ao prático. *Em terceiro lugar*, temos de falar do *cabelo* como |388| o entorno exterior, por meio do qual a cabeça se arredonda em uma bela forma oval.

α) *A testa*, no ideal da forma escultórica clássica, nem avança para a frente, nem é em geral alta, pois embora o espiritual deva ser ressaltado na configuração do rosto, todavia não é a espiritualidade como tal que a escultura tem de expor, mas a individualidade que se expressa ainda inteiramente no corporal. Nas cabeças de Hércules, por exemplo, a testa é, portanto, peculiarmente baixa, pois Hércules possui mais a força corporal musculosa voltada para fora do que a força espiritual voltada para dentro. De resto, a testa aparece diversamente modificada, mais baixa em formas femininas, atraentes e jovens, mais alta em formas admiráveis e espiritualmente meditativas. Diante da fronte, ela não cai em um ângulo obtuso e não se inclina em relação às frentes, mas se arredonda ovalmente em curvatura suave e é recoberta de cabelos. Pois os ângulos agudos desprovidos de cabelo e os aprofundamentos nas frentes surgem apenas com a debilidade da idade avançada, e não na juventude eternamente florescente dos deuses e heróis ideais.

No que diz respeito ao *olho*, devemos estabelecer igualmente que escapa à forma escultórica ideal, além da cor pictórica propriamente dita, também a *mira-da* do olho. Pode-se certamente querer demonstrar historicamente que os antigos pintaram o olho em algumas imagens de templos a Minerva e a outros deuses, já que se encontra ainda rastros de cores em algumas estátuas; os artistas, todavia, se mantiveram em imagens santas, contra o bom gosto, sempre que possível no tradicional. Em outras, mostra-se que elas devem ter tido olhos incrustados de pedras preciosas. Isso deriva, contudo, do desejo já mencionado anteriormente de enfeitar as imagens dos deuses de modo tão rico e luxuoso quanto possível. E no todo, isso ou são começos e tradições e exceções religiosas, e além disso a coloração nem sempre fornece ainda ao olho a |389| mirada em si mesma concentrada, a qual empresta então ao olho uma expressão completa. Por isso, podemos ver aqui como constituído que falta a pupila do olho, bem como a expressão espiritual, às estátuas e bustos verdadeiramente clássicos e livres que chegaram até nós da Antigüidade. Pois embora constantemente esteja gravado no globo ocular tam-

bém a pupila ou esteja indicado por meio de um aprofundamento cônico e uma rotação, que expressa o ponto de brilho do globo ocular e, desse modo, uma espécie de olhar, então isso permanece novamente apenas a forma inteiramente exterior do olho e não é a sua vivificação, não a mirada como tal, a mirada da alma interior.

É de se supor que custaria muito ao artista sacrificar o olho, esta simples animação. Se olharmos primeiramente cada homem, sobretudo nos olhos, a fim de encontrar uma paragem, um ponto de esclarecimento e fundamento de sua aparição inteira, que se deixa apreender a partir do ponto de unidade do olhar em seu modo mais simples, a mirada é o mais pleno de alma, a concentração da intimidade [*Innigkeit*] e da subjetividade que percebe [*empfindende*]; tal como num aperto de mãos e ainda mais rápido o homem se coloca em unidade com os homens por meio da mirada do olho. E a esta plenitude de alma a escultura deve renunciar. Na pintura, ao contrário, esta expressão do subjetivo surge ou em sua intimidade [*Innigkeit*] inteira, ou em contato diverso com as coisas exteriores e os interesses, sentimentos e paixões particulares suscitados pelas nuances da coloração. Mas a esfera do artista na escultura não é nem a intimidade [*Innigkeit*] da alma em si mesma, a concentração do homem inteiro no simples Eu que aparece no olhar como este último ponto de luz, nem a subjetividade dispersa, enredada com o mundo exterior. A escultura tem como finalidade a totalidade da forma exterior, na qual deve despedaçar a alma e expô-la por meio desta multiplicidade, de modo que a ela não é permitido o retorno ao único ponto simples |390| da alma e à instantaneidade da mirada. A obra escultórica não tem uma interioridade como tal, a qual não poderia se manifestar também por si mesma como este ideal do olhar, frente às outras partes do corpo, e surgir na oposição entre o olho e o corpo; porém, o que o indivíduo é como interior, espiritual, permanece inteiramente vertido na totalidade da forma, a qual é apreendida apenas pelo espírito que observa, o espectador. Em segundo lugar, o olho olha igualmente para o mundo exterior; ele vê essencialmente algo e mostra, desse modo, o homem em sua relação com a exterioridade múltipla tanto no sentimento por aquilo que o rodeia, como por aquilo que passa diante dele. A imagem escultórica ideal, todavia, é privada justamente desta união com as coisas exteriores e – imersa no substancial de seu Conteúdo espiritual – é autônoma por si mesma, sem dispersão e enredamento. Em terceiro lugar, a mirada do olho obtém o seu significado desenvolvido por meio da expressão da forma restante, em cujo gesto e fala, embora se separe deste desenvolvimento como o ponto apenas formal [*formelle*] da subjetividade, no qual se reúne a multiplicidade inteira da forma e o seu entorno. Tal amplitude particular, todavia, é estranha ao plástico [*Plastischen*] e assim a expressão específica na mirada, que não encontraria ao

mesmo tempo no todo da forma o seu desdobramento ulterior correspondente, seria apenas uma particularidade casual, a qual a imagem escultórica tem de manter longe de si. Devido a estes motivos, a escultura não apenas não carece de algo por meio da ausência de mirada de suas formas, mas, segundo este ponto de vista inteiro, *deve* faltar a ela esta espécie de expressão da alma. E assim foi novamente o grande sentido dos antigos que eles reconheceram firmemente a limitação e a delimitação da escultura e permaneceram rigorosamente fiéis a esta abstração. Este é o seu *entendimento* elevado na plenitude de sua razão e da totalidade de sua intuição. – Certamente também ocorrem situações na escultura antiga, onde o olho olha para um ponto determinado, |391| tal como, por exemplo, na estátua do fauno, já diversas vezes mencionada, que olha para o jovem Baco; este sorriso é expresso pleno de alma, mas também aqui o olho não vê, e as estátuas de deuses propriamente ditas em suas situações simples não são expostas em traços tão específicos no que concerne à direção do olho e da mirada.

No que diz respeito mais precisamente à *forma* [*Gestalt*] do olho nas obras escultóricas ideais, ela é, segundo a sua Forma [*Form*], grande, aberta, oval, e está, segundo sua posição, em ângulo reto e encravado fundo contra a linha da testa e do nariz. – Winckelmann (Winckelmann, *Obras*, vol. IV, livro 5, cap. 5, § 29, p. 198^o) já credita assim ao tamanho do olho beleza tanto quanto uma luz maior é mais bela que uma pequena. “O tamanho, todavia”, prossegue ele, “é proporcional à órbita ou ao seu encaixe e se exterioriza no rasgo e na abertura das pálpebras, das quais o ângulo superior frente ao interior descreve em belos olhos um arco mais redondo do que no ângulo inferior”. Em cabeças de perfil de trabalho mais sublime, o globo ocular forma ele mesmo um perfil e alcança justamente por meio de uma abertura recortada uma grandiosidade e uma mirada aberta, cuja luz, ao mesmo tempo, segundo a consideração de Winckelmann, foi tornada visível em moedas por meio de um ponto elevado sobre o globo ocular. Contudo, nem todos os olhos grandes são belos, pois eles se tornam, por um lado, primeiramente belos por meio do movimento das pálpebras, por outro lado, por meio da posição profunda. O olho, a saber, não pode avançar para a frente e se lançar, por assim dizer, para a exterioridade, pois exatamente esta relação com o mundo exterior é distante para o ideal e confundido com o retrair-se a si mesmo, ao ser-em-si-mesmo substancial do indivíduo. A proeminência dos olhos adverte imediatamente para o fato de que o globo ocular é ora impulsionado para fora, ora retraído e indica particularmente durante o arregalar apenas que o homem está fora de si, seja olhando fixamente numa au-

9. *Werke*, 9 vols., Dresden – Alemanha, 1808-1820.

sência de pensamentos, |392| seja imerso na visão de algum objeto sensível de igual maneira inteiramente destituído de espírito. No ideal da escultura dos antigos, o olho encontra-se mais fundo inclusive do que na natureza (Winckelmann, 1º cap., § 21). Winckelmann fornece aqui o motivo de que em estátuas grandes, que se encontravam mais distantes da mirada do espectador, o olho seria sem esta posição mais profunda, já que o globo ocular era na maioria das vezes liso, sem significado e seria por assim dizer morto, se justamente por meio desta elevação das órbitas o jogo de luz e sombra desse modo multiplicado não tivesse tornado o olho mais eficaz. Todavia, este aprofundamento do olho tem ainda um outro significado. Se a testa, a saber, é mais ampla do que na natureza, então predomina a parte reflexiva do rosto e a expressão espiritual salta mais agudamente para fora, enquanto também a sombra mais intensa nas cavidades dos olhos fornece, por seu lado, ela mesma, a percepção de uma profundidade e de uma interioridade não dispersa, um cegar para fora e um retrair-se para o essencial da individualidade, cuja profundidade se derrama sobre toda a forma. Também nas moedas das melhores épocas os olhos se encontram fundos, e as órbitas estão elevadas. Ao contrário, as sobrancelhas não são expressas por meio de um arco mais largo de pequenos cabelos, mas apenas indicadas por meio da agudeza cortante das órbitas, as quais, sem interromper a testa em sua Forma contínua – assim como o fazem as sobrancelhas por meio de sua cor e relativa elevação –, se estende como uma coroa elíptica ao redor dos olhos. O arqueamento mais alto e, desse modo, mais autônomo das sobrancelhas nunca é considerado belo.

Em terceiro lugar, Winckelmann (1º cap., § 29) diz das *orelhas* que os antigos empregaram o maior esforço na sua elaboração, de modo que, por exemplo, em pedras recortadas, o cuidado reduzido com a execução da orelha é um sinal incontroverso da inautenticidade da obra de arte. Particularmente, estátuas de retratos reproduzem muitas vezes a forma individual peculiar da orelha. Pode-se, portanto, adivinhar a partir da Forma da |393| orelha constantemente a pessoa exposta mesma, quando a mesma é conhecida, e concluir no caso de uma orelha com uma cavidade interior de tamanho incomum, por exemplo, que seja de Marco Aurélio. Sim, mesmo o informe foi indicado pelos antigos. – Winckelmann cita como uma espécie própria de orelhas em cabeças ideais, algumas de Hércules, por exemplo, achatadas e inchadas nos lóbulos cartilagosos. Elas aludem a lutadores e pancraciásticos¹⁰, como também Hércules (1º cap., § 34) levou como pancraciástico o prêmio nos jogos em honra de Pélops a Elide.

10. Prova gímnica compreendendo a luta e o pugilismo (N. da T.).

ββ) Com respeito à parte do rosto, que se refere pelo lado da função natural mais ao aspecto prático dos sentidos, temos de falar, *em segundo lugar*, ainda da Forma mais determinada do nariz, da boca e do queixo.

A diversidade na Forma do *nariz* fornece ao rosto a forma mais múltipla e as diferenças as mais variadas da expressão. Estamos acostumados a relacionar, por exemplo, um nariz agudo com lóbulos finos com um entendimento agudo, enquanto um nariz largo e pendendo para baixo ou bestialmente respingado faz em geral alusão à sensualidade, obtusidade e brutalidade. A escultura tem de se manter, na Forma e expressão, livre tanto de tais extremos como de seus estágios intermediários particulares e evita, portanto, como vimos anteriormente no perfil grego, não apenas a separação da testa, mas também o curvar para cima e para baixo, a ponta aguda e o arredondamento mais largo, a elevação no centro e a declinação para a testa e a boca, em geral a agudeza e a espessura do nariz, na medida em que ela coloca no lugar destas modificações variadas por assim dizer uma Forma indiferente, embora também sempre ainda avivada ligeiramente pela individualidade.

Depois do olho, a *boca* pertence às partes mais belas do rosto, quando não é configurada para servir, segundo sua conformidade a fins natural, como instrumento de comer e beber, |394| mas segundo seu significado espiritual. Nesse sentido, ela só fica atrás do olho em multiplicidade e riqueza da expressão, embora seja capaz de expor as nuances mais sutis do sarcasmo, do desprezo, da inveja, toda a gradação da dor e da alegria, por meio dos movimentos mais leves e o jogo mais dinâmico dos mesmos e designa igualmente em sua forma de repouso o encanto, a seriedade, a sensualidade, a aspereza, a dedicação etc. Mas a escultura faz menos uso dela para as nuances particulares da expressão espiritual e tem principalmente de remover da forma e do rasgo dos lábios o meramente sensível, o qual aponta para necessidades naturais. Ela configura, por isso, em geral, a boca nem demasiado cheia nem flácida, pois lábios finos demais indicam a mesquinhez do sentimento; o lábio inferior mais cheio que o superior, o que era o caso também em Schiller, em cuja formação da boca podia ser lida aquele significado e plenitude do ânimo. Esta Forma mais ideal dos lábios fornece, em oposição ao focinho animal, uma certa ausência de necessidade, enquanto no animal, quando a parte superior é proeminente, recorda-se imediatamente do partir em busca de alimento e da captura do mesmo. Nos homens, a boca, segundo a relação espiritual, é principalmente o lugar da fala, o órgão para a comunicação livre do interior consciente, tal como o olho é a expressão da alma sensiente. Além disso, os ideais da escultura não fecharam os lábios com maior firmeza, mas nas obras do florescimento da arte (Winkelmann, cap. 1, § 25, p. 206) a boca se encontra um pouco aberta, sem todavia

tornar os dentes visíveis, os quais nada têm a haver com a expressão do espiritual. Isso pode ser explicado pelo fato de que na atividade dos sentidos, particularmente no olhar rígido, firme, para objetos determinados, a boca se fecha; na meditação livre destituída de olhar, ao contrário, se abre ligeiramente e os cantos da boca são apenas levemente inclinados.

Finalmente, em terceiro lugar, o *queixo* completa em sua forma ideal a expressão espiritual da boca, quando ele não está quase que inteiramente ausente, como no animal, ou, como nas obras escultóricas egípcias, permanece recolhido e magro, mas quando está mais proeminente para baixo do que o habitual, alcançando então ainda maior proporção na completude redonda de sua Forma curvada, particularmente em lábios inferiores mais estreitos. Um queixo pleno, a saber, causa a impressão de uma certa satisfação e quietude. Mulheres idosas ativas, ao contrário, cambaleiam com um queixo seco e músculos magros, e Goethe, por exemplo, compara as mandíbulas com dois tições que querem capturar. Toda esta inquietude se perde em um queixo pleno. As covinhas do rosto, todavia, que se considera agora belas, não são, como um encanto casual, nada que pertença essencialmente à beleza; em vez disso, um grande queixo redondo vale como uma característica inconfundível de cabeças antigas. Na Vênus de Médice, por exemplo, ele é menor, mas se descobriu que a estátua foi mutilada.

yy) À guisa de conclusão, ainda nos resta falar do *cabelo*. O cabelo, em geral, tem mais o caráter de uma imagem de vegetal do que de animal e demonstra menos a força do organismo, ao passo que é muito mais um signo da fraqueza. Os bárbaros deixavam o cabelo pender liso ou o cortavam redondo, mas não era cacheado. Os antigos, ao contrário, em suas obras escultóricas ideais tiveram grande cuidado com a elaboração do penteado, donde os modernos são menos esforçados e habilidosos. Sem dúvida, os antigos, principalmente quando trabalham com pedra demasiado dura, não o deixavam solto em cachos, mas o expunham (Winckelmann, cap. 1, § 37, p. 218) cortado rente e depois finamente penteado. Em estátuas de mármore, todavia, nos bons tempos os cabelos são mantidos cacheados e longos nas cabeças masculinas, e em cabeças femininas, onde os cabelos eram puxados para cima e ali presos, eles são vistos, tal como diz Winckelmann, pelo menos de maneira ondulada e com aprofundamentos expressivos para lhes dar multiplicidade junto à luz e à sombra, o que não pode ocorrer por meio de sulcos rasos. Além disso, o penteado e a disposição do cabelo é diferente nos deuses particulares. De modo semelhante, também a pintura cristã faz com que se reconheça Cristo por meio de uma determinada espécie do riscado e dos cachos, modelo segundo o qual nos tempos de hoje também alguns querem se dar a aparência do Senhor Cristo.

γ) Estas partes específicas se acrescentam, como um todo, segundo a Forma, à cabeça. A forma bela é aqui determinada por meio de uma linha que se aproxima ao máximo do oval e dissolve desse modo todos os cantos, as pontas, as angulosidades, na harmonia e em uma relação cada vez mais suave, sem todavia ser meramente regular e abstratamente simétrica ou se perder em sua rotação e inclinação como nas partes restantes do corpo. À formação deste traço oval fechado em si mesmo pertence, particularmente para a visão frontal do rosto, o belo equilíbrio livre do queixo e da orelha, bem como a já mencionada linha que descreve a testa ao longo das órbitas dos olhos; de igual modo o arco traçado pelo perfil da testa sobre o nariz em direção à ponta do nariz e a bela abóbada da parte posterior da cabeça até a nuca.

Isso era o que eu queria indicar a respeito da forma ideal da cabeça, sem todavia entrar em detalhes mais amplos.

b. Posição e movimento do corpo

No que diz respeito aos membros restantes, pescoço, peito, costas, tronco, braços, mãos, coxas e pés, eles têm a ver aqui com uma outra disposição. Eles certamente podem ser belos em sua Forma, mas apenas belos de maneira sensível, viva, sem expressar o espiritual já por meio de sua forma como tal, como o rosto o faz. Os antigos demonstram também para a forma destes membros e sua elaboração o sentido do belo mais elevado, |397| mas também não podem tornar válidas estas Formas na escultura autêntica meramente como beleza do vivo, porém devem fornecer imediatamente, como membros da forma *humana*, a visão do espiritual, tanto quanto a corporalidade como tal o for capaz. Pois senão a expressão do interior se concentraria apenas na face, enquanto na plástica [*Plastik*] da escultura o espiritual deve aparecer espalhado exatamente pela forma inteira e não deve se isolar para si mesmo, em oposição ao corporal.

Se questionarmos por quais meios o peito, o tronco, as costas e as extremidades cooperam para a expressão do espiritual e, desse modo, podem assumir também o sopro de uma vida espiritual além da vitalidade bela, então esses meios são:

Em primeiro lugar, a posição em que os membros são dispostos uns em relação aos outros, na medida em que a mesma procede do interior do espírito e é determinada livremente a partir do interior;

Em segundo lugar, o movimento ou o repouso em sua beleza plena e liberdade da Forma;

Em terceiro lugar, esta espécie da posição e do movimento fornece em seu hábito e expressão determinados mais precisamente a situação em que o ideal é apreendido, o qual jamais pode ser ideal apenas *in abstracto*.

Também sobre estes pontos quero acrescentar ainda algumas observações gerais.

α) No que concerne à *posição*, a primeira coisa que já se oferece numa consideração superficial é a posição *ereta* do homem. O corpo animal caminha paralelamente ao chão, o focinho e o olho acompanham a mesma direção da espinha dorsal, e o animal não pode, a partir de si, superar de maneira autônoma esta relação com a gravidade. O oposto é o caso no homem, na medida em que o olho que mira para a frente se encontra em sua direção natural em ângulo reto com a linha da gravidade e do corpo. O homem certamente pode andar de quatro como os animais, e |398| as crianças o fazem de fato; mas tão logo a consciência começa a despertar, o homem se arranca do estar atado [*Gebundensein*] ao solo e está por si mesmo ereto e livre. Este estar de pé é um querer, pois se paramos de desejar estar de pé, o nosso corpo se inclina e cai no chão. Desse modo, a posição ereta já possui uma expressão espiritual, na medida em que o erguer-se a si mesmo do chão está em relação com a vontade e, por isso, com o espiritual e o interior; assim como se diz de um homem livre e autônomo em si mesmo, que não torna os seus modos de pensar, os seus pontos de vista, os seus propósitos e fins dependentes de outrem, que ele está sobre os seus próprios pés.

A posição ereta, contudo, não é ainda, como tal, bela, mas se torna bela primeiramente por meio da liberdade de sua Forma. Se o homem, a saber, está ereto apenas abstratamente, deixa as mãos penderem de maneira inteiramente regular junto ao corpo, sem separá-las dele, ao passo que as pernas permanecem igualmente bem juntas uma à outra, então isso dá uma impressão desagradável de rigidez, mesmo quando nisso por ora não se vê nenhuma coerção. O rígido constitui aqui, por um lado, a regularidade abstrata, por assim dizer, arquitetônica, na qual os membros ficam estáticos um em relação ao outro devido à mesma situação; por outro lado, nisso não se mostra nenhuma determinação espiritual a partir do interior, pois braços, pernas, peito, tronco, todos os membros estão parados e pendem, tal como cresceram por natureza no homem, sem serem levados por meio do espírito e o seu querer e sentir a uma relação alterada. O mesmo se dá com o sentar. Inversamente, também o ficar de cócoras e o agachar-se no chão carecem de liberdade, pois aludem a algo subordinado, destituído de autonomia e subserviente. A posição livre, ao contrário, evita em parte a regularidade e angulosidade abstratas e leva também a posição dos membros a linhas que se aproximam da Forma do orgânico, em parte deixa transparecer determinações espirituais, de modo que a partir |399| da posi-

ção os estados e as paixões do interior se tornam reconhecíveis. Apenas neste caso a posição pode valer como um gesto do espírito.

No emprego das posições como gesto, a escultura deve, contudo, proceder com grande cuidado e tem nisso de superar algumas dificuldades. Por um lado, a saber, a relação recíproca dos membros é certamente derivada do interior do espírito, por outro lado, todavia, esta determinação não pode dispor de dentro as partes singulares de um modo tal que se oponha à estrutura do corpo e às leis do mesmo e, com isso, daria apenas a visão de uma coerção feita aos membros ou implicaria a oposição ao material pesado, na qual a escultura tem a tarefa de executar as concepções do artista. Em terceiro lugar, a posição deve aparecer simplesmente não forçada, isto é, devemos obter a impressão que o corpo assume a posição como que a partir de si mesmo, pois senão corpo e espírito se mostram como algo diferente, afastado, e de um lado entram na relação do mero comando e, de outro, da obediência abstrata, enquanto ambos devem todavia constituir na escultura um único todo imediatamente coincidente. O não ser forçado é, nesse sentido, uma exigência principal. O espírito como interior deve penetrar totalmente os membros e tomar os mesmos em si mesmo para o espírito e suas determinações como o conteúdo próprio de sua alma. Finalmente, no que diz respeito mais precisamente à *espécie* dos gestos que a posição na escultura ideal pode ser incumbida de expressar, então já resulta daquilo que falamos anteriormente que o gesto não pode ser simplesmente mutável, instantâneo. A escultura não deve expor tal como os homens eram petrificados ou congelados pelo chifre de Hüons no meio do movimento e da ação. Ao contrário, a fisionomia, embora possa aludir em todo o caso a uma ação característica, exprime todavia apenas um iniciar |400| e um preparar, designa uma intenção, ou ele deve designar um terminar e um retroceder da ação até o repouso. O repouso e a autonomia do espírito, que encerram em si mesmos a possibilidade de um mundo inteiro, são os mais adequados à forma escultórica.

β) Tal como com a *posição* se dá também, *em segundo lugar*, com o *movimento*. Como movimento propriamente dito, ela encontra o seu lugar menos na escultura como tal, na medida em que a mesma ainda não progride de si mesma para um modo de exposição que se aproxima de uma arte ulterior¹¹. Dispor em si mesma a imagem de um deus em repouso no seu encerramento beato sem luta, é a sua tarefa principal. Uma multiplicidade de movimentos é por si mesma omitida; é muito mais um estar de pé ou deitado imerso em si mesmo que é exposto; esta *gestação* em si mesmo, que não progride para uma ação determinada e, com isso,

11. Trata-se aqui da pintura (N. da T.).

não reduz também sua força inteira a um momento e torna este momento a coisa principal, mas a duração igual em repouso. Deve-se poder representar que a forma dos deuses estará aí eternamente na mesma posição. O sair de si, o introduzir-se no centro de uma ação conflituosa determinada, o esforço do instante que não pode e quer suportar dessa maneira, são contrários à idealidade em repouso da escultura e surgem mais onde, em grupos e relevos, são expostos momentos particulares de uma ação já com uma ressonância no princípio da pintura. O efeito por meio de afetos violentos e a sua irrupção passageira exerce certamente um efeito imediato, mas então ele foi também realizado e não se retrocede dele com gosto. Pois o predominante que é representado é questão do instante, o qual se vê e conhece também no instante, enquanto exatamente a plenitude e liberdade interior, o infinito e o eterno, onde se deseja se imergir com duração, é retrocedido.

γ) Com isso, não deve ser dito contudo que a escultura, onde |401| ela se atém ao seu princípio rígido e se encontra no seu ápice, deve excluir inteiramente de si a posição em movimento; ela representaria, neste caso, o divino apenas em sua indeterminação e indiferença. Na medida em que ela, ao contrário, tem de apreender o substancial como *individualidade* e levar à intuição numa forma corporal, então também a situação interior e exterior, na qual ela imprime o seu conteúdo e a Forma dele, deve ser *individual*. Esta individualidade de uma situação determinada é, pois, a que se exprime principalmente por meio da posição e do movimento do corpo. Como o substancial na escultura é a questão principal na escultura e a individualidade ainda não se libertou do mesmo até a autonomia particular, então a determinação particular da situação não deve também ser de tal espécie que ela turve ou suprima a solidez simples daquele substancial, na medida em que ou puxa para dentro a unilateralidade e a luta das colisões, ou em geral transfere inteiramente para a importância e multiplicidade predominante do particular, mas deve permanecer mais apenas uma determinidade não essencial tomada para si ou também um jogo alegre de vitalidade inofensiva sobre a superfície da individualidade, cuja substancialidade nada perde em sua profundidade, autonomia e repouso. Contudo, esse é um ponto que já comentei anteriormente por ocasião da situação na qual o ideal poderia ser exposto em sua determinidade, em relação contínua com o ideal da escultura (vol. I, pp. 262-266) e do qual, portanto, quero aqui prescindir.

c. *Vestimenta*

O último ponto importante que deve ser considerado agora é a questão da *vestimenta* na escultura. À primeira vista pode parecer como se a figura [*Gestalt*]

nua e a sua beleza sensível do corpo penetrada pelo espírito fosse em sua posição e movimento a mais adequada ao ideal da |402| escultura e a vestimenta fosse apenas uma desvantagem. Nesse sentido, também hoje em dia ouve-se particularmente de novo a reclamação de que a escultura moderna se vê forçada constantemente a vestir suas figuras [*Gestalt*], ao passo que nenhuma vestimenta alcança a beleza das Formas orgânicas humanas. A isso se acrescenta então, imediatamente, a queixa sobre a falta de oportunidades para os nossos artistas estudarem o nu, que sempre esteve diante dos olhos dos antigos. No geral, sobre isso pode-se dizer apenas que, pelo lado da beleza sensível, deve ser dada preferência sobretudo ao nu, mas que a beleza sensível como tal não é a finalidade última da escultura; de modo que os gregos não cometeram, portanto, nenhum engano quando certamente expuseram despidas a maioria das figuras masculinas, mas de longe a maioria das figuras femininas vestidas.

α) A roupa em geral, afora os fins artísticos, encontra o seu motivo por um lado na necessidade de se proteger das influências do tempo, na medida em que a natureza não retirou do homem esta preocupação, tal como nos animais que são cobertos com pêlos, penas, cabelos, escamas etc., mas ao contrário a deixou a seu cargo. Por outro lado, é o sentimento do pudor que estimula o homem a se cobrir com vestidos. Pudor, tomado em sentido inteiramente geral, é o início de uma ira sobre algo que não deve ser. O homem que se torna consciente de sua determinação superior de ser espírito, deve ver o meramente animalesco como uma inadequação e deve principalmente se esforçar por ocultar as partes do seu corpo, tronco, peito, costas e pernas, que servem meramente a funções animais ou apenas aludem ao exterior como tal e não têm nenhuma determinação espiritual direta e nenhuma expressão espiritual como uma inadequação frente ao interior superior. Em todos os povos onde um começo da reflexão foi realizado encontramos portanto também em maior ou menor grau o sentimento do pudor e da |403| necessidade de vestimenta. Já no relato do Gênese esta transição é expressa da maneira bastante plena de sentido. Adão e Eva, antes de terem comido da árvore do conhecimento [*Erkenntnis*], passeiam em nudez despreocupada pelo paraíso, mas tão logo desperta neles a consciência espiritual, vêem que estão nus e se envergonham de sua nudez. O mesmo sentimento predomina também nas nações asiáticas restantes. Assim, por exemplo, Heródoto diz (I, 10) na ocasião da narrativa de como Gíges chegou ao trono, que nos Lídios e em quase todos os povos bárbaros ver um homem nu era considerado grande vergonha, do que a história da mulher do rei Kandaules de Lídia é uma prova. Kandaules, a saber, exhibe sua esposa nua a Gíges, seu guarda-costas e amado, a fim de convencer o mesmo de que ela é a mulher mais bela. Ela, para quem isso deveria ficar oculto, percebe todavia a vergonha, na medida em que vê Gíges, o qual se encontrava escondido no quarto

de dormir, esgueirar-se pela porta. Enojada, no dia seguinte manda vir à sua presença Giges e explica a ele, já que o rei fez aquilo a ela e Giges viu o que não poderia ter visto, que lhe conceda apenas a escolha de matar o rei e apossar-se então dela e do trono ou então morrer. Giges escolhe a primeira opção e, depois do assassinato, sobe ao trono e ao leito da viúva. Os egípcios, ao contrário, expõem sempre, ou na maioria das vezes, nuas as suas estátuas, de modo que as estátuas masculinas tinham apenas um avental e, na forma de Ísis, a vestimenta era designada apenas por meio de uma espuma fina, quase imperceptível, em torno das pernas; todavia, isso não ocorria nem por falta de vergonha nem devido ao sentido de beleza de Formas orgânicas. Pois do seu ponto de vista simbólico pode ser dito que não se tratava para eles do configurar da aparição adequada do espírito, mas do significado, da essência e da representação daquilo que a forma deveria tornar consciente, e assim eles deixavam a figura [*Gestalt*] humana em sua Forma natural, sem |404| refletir sobre a sua maior ou menor adequação ao espírito, Forma que eles copiavam também como muita fidelidade.

β) Entre os gregos, finalmente, encontramos ambos: figuras nuas e vestidas. E assim eles também se vestiam na efetividade, ao se considerarem honrados por terem lutado anteriormente nus. Particularmente, os lacedemônios lutaram primeiro sem roupas. Mas isso ocorria para eles não de algum modo por causa de seu sentido para a beleza, porém devido à indiferença inflexível para com o terno e o espiritual que se encontra na vergonha. No caráter nacional grego, onde o sentimento da individualidade pessoal, tal como ela existe e anima espiritualmente a sua existência, era tão engrandecido quanto o sentido por Formas belas livres, também dever-se-ia progredir para configurar para si o humano em sua imediatez, o corporal, tal como ele pertence aos homens e é penetrado pelo espírito, e considerar acima de tudo a forma humana como forma, já que ela é a mais livre e mais bela. Nesse sentido, eles sem dúvida descartavam aquela vergonha, mas não devido à indiferença diante do espiritual, porém por indiferença diante do apenas sensível do desejo em nome da beleza, vergonha que não quer deixar ser visto o meramente corpóreo no homem, e por isso uma grande quantidade de suas exposições estão nuas com plena intencionalidade.

Esta carência em todo o tipo de vestimenta poderia tampouco se tornar completamente válida. Pois tal como eu já observei por ocasião das diferenças das cabeças em relação aos membros restantes, não pode de fato ser negado que a expressão espiritual se limita na forma ao rosto e à posição e movimento do todo, ao gesto, que se torna principalmente expressiva por meio dos braços, mãos e da posição das pernas. Pois estes órgãos, que são ativos para fora, têm, justamente devido à sua espécie de posição e movimento, a expressão de uma exteriorização espiri-

tual. Os membros restantes, |405| ao contrário, são e permanecem capazes apenas de uma beleza meramente sensível, e as diferenças que se tornam visíveis neles só podem ser as da força corpórea, da elaboração dos músculos ou da maciez e suavidade, bem como as diferenças do sexo, da idade, da juventude, da infância etc. Por isso, para a expressão do espiritual na forma, a nudez desses membros se torna indiferente também no sentido da beleza, e é adequado ao costume ocultar tais partes do corpo, a saber, quando se tem em vista a exposição preponderante do espiritual no homem. O que a arte ideal coloca em geral em cada parte singular, o que a necessidade da vida animal esconde em sua organização minuciosa, nas veiazinhas, nos cabelinhos da pele etc. e ressalta apenas a exposição [*Auffassung*] espiritual da Forma em seu esboço vivo, é função aqui da vestimenta. Ela cobre o excesso dos órgãos que são sem dúvida necessários para a autoconservação do corpo, para a digestão etc., mas supérfluo para a expressão do espiritual. Sem diferença não pode, portanto, ser dito que a nudez das formas escultóricas revele preponderantemente um sentido do belo mais elevado, uma liberdade maior dos costumes e ausência de corrupção. Também nisso os gregos se guiavam por um sentido correto, espiritual.

Crianças, como por exemplo Amor, nos quais a aparição corporal é inteiramente despreendida e a beleza espiritual consiste justamente neste despreendimento total e despreocupação; mais adiante jovens, deuses jovens, deuses heróicos e heróis como Perseu, Hércules, Teseu, Jasão, nos quais a coragem heróica, o emprego e a elaboração do corpo para obras de força corpórea e resistência são a questão principal; os lutadores nos jogos nacionais, onde poderia ser interessante não o conteúdo da ação, o espírito e a individualidade do caráter, mas apenas a corporeidade do ato, a força, a mobilidade, a beleza, o livre jogo dos músculos e membros; igualmente faunos e sátiros; bacantes no frenesi da dança; |406| bem como também Afrodite, na medida em que nela é um momento principal o encanto feminino sensível – todos eles são por isso expostos nus pelos antigos. Onde, ao contrário, se coloca um significado refletido, mais elevado, uma seriedade interior do espiritual, em geral onde o natural não pode ser o predominante, entra a vestimenta. Assim, por exemplo, já indica Winckelmann que entre dez estátuas femininas apenas uma estava despida. Dentre as deusas, particularmente Palas, Juno, Vesta, Diana, Ceres e as Musas estavam envoltas em vestes; dentre os deuses, principalmente Júpiter, o Baco indiano barbado e outros.

γ) No que diz, finalmente, respeito ao princípio da vestimenta, ele é um tema preferido muito comentado, o qual já se tornou em certa medida trivial. Desse modo, quero fazer sobre isso apenas as seguintes considerações.

Não precisamos lamentar de todo que o nosso sentimento de decoro se envergonhe de colocar formas inteiramente nuas; pois, quando apenas a vestimenta, em

vez de cobrir a posição, a deixa transparecer completamente, então nada é perdido, mas a veste ressalta, ao contrário, de fato a posição, e deve ser visto nesse sentido como uma vantagem, na medida em que ela nos afasta da visão imediata daquilo que é meramente sem significado sensível, e mostra apenas aquilo que se encontra em relação à posição e movimento da situação expressa.

αα) Se tornarmos este princípio válido, então pode parecer como se a mais vantajosa para o tratamento artístico fosse aquela vestimenta que cobre tão pouco quanto possível a forma dos membros e, desse modo, também a posição, tal como é o caso em nossa veste *moderna* que se adapta exatamente. Nossas mangas e calças apertadas seguem os contornos da forma e impedem, por isso, o menos possível o andar e a postura. As vestes compridas, amplas, e as calças largas dos orientais, ao contrário, seriam inteiramente insuportáveis para a nossa vivacidade e muitas |407| soluções e são adequadas apenas para pessoas que, como os turcos, passam o dia inteiro sentados com as pernas cruzadas ou apenas andam muito lenta e solenemente. Mas sabemos ao mesmo tempo, e a primeira e melhor visão das estátuas ou pinturas modernas pode demonstrá-lo, que a nossa vestimenta moderna é inteiramente inartística. O que a saber vemos nelas, como eu já mencionei anteriormente em outra passagem, não são os contornos delicados, livres, vivos, do corpo em sua elaboração terna e fluida, mas sacos estendidos com pregas rígidas. Pois mesmo quando resta o mais universal das Formas, as belas ondas orgânicas são perdidas, e vemos mais precisamente apenas algo produzido por conformidade a fins exteriores, algo recortado que foi aqui costurado, ali puxado, e outra vez fixado, em geral Formas não livres e com costuras, casas de botões, botões e pregas e superfícies. De fato, tal veste é, portanto, uma mera cobertura e invólucro, à qual falta completamente uma Forma própria. Por outro lado, na configuração orgânica dos membros, que ela em geral segue, justamente o belo sensível, os arredondamentos e ondulações vivas são acobertados e fornecem no seu lugar apenas a visão sensível de uma matéria mecanicamente trabalhada. Este é o inteiramente não artístico na veste moderna.

ββ) O princípio para a espécie artística da vestimenta reside no fato de que ela é, por assim dizer, tratada como uma obra arquitetônica. A obra arquitetônica é apenas um entorno no qual o homem pode, ao mesmo tempo, se movimentar livremente e que também, por seu lado, enquanto a separa daquilo que a envolve [*umschliesst*] deve mostrar e ter em si mesma sua própria determinação para seu modo de configuração. Além disso, o aspecto arquitetônico do sustentar e ser sustentado é por si mesmo configurado segundo sua natureza mecânica propriamente dita. Um tal princípio é seguido pela espécie da vestimenta, que |408| seguimos na escultura ideal dos antigos. Particularmente, o manto é como uma casa na qual se se movimenta livremente. Ele é por um lado certamente sustentado, mas fixado apenas em um

ponto, como por exemplo nas costas; de resto, todavia, ele desenvolve uma Forma particular segundo as determinações de seu próprio peso, pende, cai, lança pregas, livre por si mesmo, e obtém apenas por meio da posição as modificações particulares desta configuração livre. A mesma liberdade do cair não é essencialmente perturbada em maior ou menor grau em outras partes da vestimenta antiga e constitui exatamente o adequado à arte, na medida em que então não vemos nada oprimido e artificial cuja Forma mostre uma violência e necessidade meramente exteriores, mas algo também por si mesmo formado, que todavia toma o seu ponto de partida do espírito por meio da figura. Por isso, as roupas dos antigos são apenas sustentadas pelo corpo, tanto quanto é necessário para não caírem, e estão determinadas por sua posição, ou então pendem livremente ao redor e fazem ainda este princípio em seu mover-se por meio dos movimentos do corpo. Isso simplesmente é necessário, pois uma coisa é o corpo, outra coisa a vestimenta, que por isso deve receber os seus direitos e aparecer em sua liberdade. A vestimenta moderna, ao contrário, é ou inteiramente sustentada pelo corpo ou apenas funcional [*dienend*], de modo que ela expressa predominantemente a posição e, contudo, apenas desfigura as Formas dos membros; ou onde ela, por exemplo, pudesse adquirir no arranjo das pregas uma forma autônoma, permanece ao cuidado apenas do alfaiate que faz esta Forma segundo a casualidade da moda. O tecido é, por um lado, puxado pelos diversos membros e os movimentos deles, por outro lado, por suas próprias costuras. – Por esses motivos, a veste antiga é a norma ideal para obras escultóricas e com muito maior vantagem que a veste moderna. Sobre a Forma e as singularidades do modo antigo de se vestir foi infinitamente [409] escrito como erudição de antiquário, pois embora os homens não tenham o direito de tagarelar sobre a moda das roupas, espécie da criação, debrum, corte e todos os outros detalhes, é dado por meio do antiquado um motivo honesto para tratar também essas coisas menores como importantes e falar sobre elas por mais tempo que é permitido até mesmo às mulheres em seu campo.

γγ) Um ponto de vista inteiramente outro precisamos, todavia, apresentar, quando se pergunta se a vestimenta moderna, em geral toda aquela que não a antiga, deve ser em todos os casos completamente abandonada. Esta questão ganha particularmente importância em estátuas-retrato, e queremos, já que no seu interesse principal repousa um princípio para a atualidade da arte, tratá-la com uma extensão um pouco maior.

Quando em nossos dias deve ser feito o retrato de um indivíduo pertencente ainda à sua época, então é necessário que também a vestimenta e o ambiente exterior sejam tomados desta efetividade ela mesma individual, pois justamente por ser uma pessoa efetiva que fornece aqui o tema [*Gegenstand*] da obra de arte, justamente este exterior, à qual pertence essencialmente a vestimenta, também se torna

o mais necessário em sua efetividade e fidelidade. Principalmente esta exigência tem de ser obedecida, quando é o caso de colocar diante dos olhos caracteres determinados, segundo sua individualidade, se tiverem sido grandes e efetivos em alguma esfera *particular*. Em uma pintura ou no mármore o indivíduo aparece no modo corpóreo para a intuição imediata, isto é, no condicionamento do exterior, e querer elevar o retrato por sobre este condicionamento seria tanto mais contraditório quanto se o indivíduo tivesse então algo simplesmente não verdadeiro em si mesmo, na medida em que o mérito, o peculiar e o excelente de homens efetivos consiste justamente em sua atividade sobre o efetivo, em sua vida e eficiência em determinados círculos de profissão. Se esta atividade individual deve se tornar intuível para nós, o entorno não |410| deve ser heterogêneo e perturbador. Um general famoso, por exemplo, existiu em vista do entorno imediata entre canhões, fuzis, fumaça de pólvora, como general, e quando queremos representá-lo para nós em sua atividade, então pensamos em como ele distribui ordens aos seus ajudantes, ordena batalhas, captura o inimigo etc. E mais de perto um tal general não é todavia um general, mas caracteriza-se particularmente por uma arma determinada; ele é o comandante da infantaria ou um husardo valente e coisas semelhantes mais. A tudo isso pertence então também a sua roupa adequada a circunstâncias peculiares, justamente estas. Além disso, um famoso general – um famoso general pelo fato de não ser nem um jurista, nem um poeta, talvez nem mesmo um homem religioso, também não regeu etc., em poucas palavras, ele não é uma totalidade, e esta somente é de espécie ideal, divina. Pois a divindade das formas escultóricas ideais deve justamente ser procurada no fato de que a seu caráter e individualidade não pertencem quaisquer relações e ramos particulares da atividade, mas, exceto este estar dividido ou quando a representação de tais relações é estimulada, é exposto de tal maneira, que devemos acreditar destes indivíduos que eles são capazes de servir a tudo em tudo.

Por isso permanece uma exigência bastante superficial expor os heróis do dia ou de passado recente, quando o seu heroísmo é de espécie mais limitada, em vestes ideais. Esta exigência mostra certamente um zelo pelo belo da arte, mas um zelo que é incompreensível e não vê devido ao amor pelos antigos que a grandeza dos antigos reside ao mesmo tempo no entendimento elevado de tudo aquilo que faziam, na medida em que eles certamente expuseram aquilo que é ideal em si mesmo, mas aquilo que não era não quiseram impor a uma tal Forma. Se o Conteúdo inteiro dos indivíduos não for ideal, também não pode ser a vestimenta, e como uma general forte, determinado, decidido não tem por isso já um rosto |411| que traz as Formas de um Marte, então as roupas dos deuses gregos seriam o mesmo disfarce que quando um homem barbado se enfia em vestidos de uma menina.

Desconsiderando-se isso, a roupa moderna gera, desse modo, novamente alguma dificuldade pelo fato de que está submetida à *moda* e é pura e simplesmente mutável. Pois é da racionalidade da moda que ela pratique sobre o temporal o direito de sempre mudar-se novamente. Um vestido fechado sai logo de moda, e para que ele agrade, pertence que ele seja justamente moda. Mas quando a moda passou, acaba o costume, e o que agradava há poucos anos torna-se risível. Por isso, apenas tais espécies de vestimenta para estátuas que marcam o caráter específico de um tempo e um tipo mais duradouro devem também ser conservadas; no geral, todavia, é aconselhável encontrar um meio termo, tal como fazem os nossos artistas contemporâneos. Todavia, sempre permanece no todo prejudicial dar roupas modernas a estátuas-retrato, quando elas não forem nem pequenas nem se queira indicar por meio delas apenas uma exposição familiar. No melhor dos casos, eles fazem meros bustos, que então podem ser mantidos mais leves, meramente com pescoço e peito, já que aqui a cabeça e a fisionomia permanecem a questão principal e o restante é apenas, por assim dizer, um aspecto secundário e insignificante. Em estátuas grandes, ao contrário, particularmente quando se encontram em repouso, vemos o que portam justamente por estarem em repouso, e figuras masculinas inteiras podem mesmo em pinturas de retratos se elevar apenas com dificuldade sobre o insignificante na vestimenta moderna. Assim, por exemplo, Herder e Wieland foram pintados de corpo inteiro sentados pelo velho Tischbein em posição sentada e gravados por bons artistas em cobre. Sente-se logo todavia que é algo inteiramente apagado, monótono e triste ver as suas calças, meias e sapatos e completamente a sua postura cômoda e satisfeita em uma poltrona, onde deitam placidamente as mãos sobre a barriga.

[412] De outra maneira se dá com estátuas-retrato de indivíduos que nem estão distantes de nós segundo a época de sua atuação nem em geral são em si mesmos de tamanho ideal. Pois o passado se tornou, por assim dizer, atemporal e retrocedeu para a representação geral indeterminada, de modo que nesta sua desvinculação de sua efetividade particular também se torna capaz em sua vestimenta de uma exposição igual. Isso vale ainda mais para os indivíduos que, libertos da mera limitação de um ofício e atuação particulares por meio de sua autonomia e plenitude interior, constituem para si mesmos uma totalidade livre, um universo de relações e atividades, e que, por isso, também têm de aparecer na aparência da vestimenta elevados sobre a familiaridade do cotidiano em sua exterioridade temporal costumeira. Já nos gregos encontramos as estátuas de Aquiles e Alexandre, nos quais os traços retratísticos individuais são tão refinados, que acreditam reconhecer antes jovens deuses que homens. Esse é inteiramente o caso no genial jovem Alexandre generoso. De igual maneira elevado se encontra também, por exem-

plo, Napoleão e é um espírito tão abrangente que nada o impede de ser colocado em vestes ideais, que mesmo em Frederico, o Grande, não seriam inadequadas, se fosse o caso de celebrá-lo em sua grandeza. Na verdade, também aqui deve ser levada essencialmente em consideração a medida das estátuas. Em pequenas figuras, que possuem algo de familiar, perturba o chapéu de três pontas de Napoleão, o uniforme famoso, os braços cruzados, e se queremos ver o grande Frederico diante de nós como “o bom Fritz”, então podemos representá-lo com chapéu e bengala em latas de tabaco.

|413| 3. INDIVIDUALIDADE DAS FORMAS [GESTALT] ESCULTÓRICAS IDEAIS

Consideramos até agora o ideal da escultura tanto em seu caráter universal quanto segundo as formas mais precisas de suas diferenças particulares. *Em terceiro lugar*, ainda nos resta apenas ressaltar que os ideais da escultura, na medida em que eles têm de expor, segundo o seu conteúdo, individualidades substanciais em si mesmas e, segundo a sua forma [*Gestalt*], a Forma corporal [*Körperform*] humana, devem progredir também para a *particularidade* diferenciável da aparição e, por conseguinte, formar um círculo de indivíduos particulares, tal como o conhecemos já a partir da Forma de arte clássica como o círculo dos deuses gregos. Poder-se-ia certamente representar que poderia existir apenas uma beleza e consumação supremas, que se deixaria concentrar também em sua completude inteira em *uma* estátua, mas esta representação de um ideal como tal é pura e simplesmente destituída de gosto e simplória. Pois a beleza do ideal consiste justamente em não ser ela nenhuma norma meramente geral, mas essencialmente individualidade e, por conseguinte, também tem particularidade e caráter. Desse modo, somente entra primeiramente a vitalidade na obra escultórica e expande a beleza abstrata *única* para uma totalidade de formas determinadas em si mesmas. No todo, contudo, este círculo é limitado segundo o seu conteúdo, na medida em que uma quantidade de categorias – que estamos, por exemplo, acostumados a empregar em nossa intuição cristã quando queremos expor a expressão de qualidades humanas e divinas – são suprimidas no ideal autêntico da escultura. Assim, por exemplo, todas as inclinações e virtudes morais, tal como a Idade Média e o mundo moderno as reuniram em um círculo de deveres novamente a cada época passível de modificação, não têm nenhum sentido nos deuses ideais da escultura e não estão dados para estes deuses. Por isso tampouco podemos esperar aqui a exposição do sacrifício, do interesse pessoal superado, da luta contra o sensível, da vitória da castidade etc., |414| como a expressão da intimidade do amor, da fidelidade imutável, da honra e da honorabilidade

conjugal do homem e da mulher ou a expressão de humildade, submissão e felicidade religiosas em Deus. Pois todas estas virtudes, qualidades e condições repousam em parte sobre a ruptura do espiritual e do corporal, em parte ultrapassam o corporal de volta para mera intimidade do ânimo ou mostram a subjetividade singular na separação de sua substância existente em si e para si, bem como na ânsia da mediação com ela. Além disso, certamente o círculo destes deuses autênticos da escultura é uma totalidade, mas, como já vimos por ocasião da consideração da Forma de arte clássica, não é um todo que pode ser articulado rigorosamente segundo diferenciações conceituais. Todavia, as formas singulares devem ser diferenciadas umas das outras como indivíduos determinados fechados em si mesmos, embora não se separem por meio de traços do caráter marcados abstratamente, mas, ao contrário, conservam muito de comum no que diz respeito à sua idealidade e divindade.

Podemos percorrer as diferenças mais precisas segundo os seguintes pontos de vista:

Em primeiro lugar são considerados os traços característicos meramente exteriores, atributos secundários, espécie da vestimenta, do armamento e coisas semelhantes, signos cuja indicação mais determinada Winckelmann ressaltou profundamente.

Em segundo lugar, todavia, as diferenças principais não residem apenas em tais sinais e traços exteriores, mas na construção e no hábito individuais da forma inteira. O mais essencial a esse respeito é a diferença da *idade*, do *sexo*, bem como dos *círculos diferentes* dos quais as obras clássicas tomam o seu conteúdo e a sua Forma, na medida em que se progride dos deuses para heróis, sátiros, faunos, estátuas-retrato, e a exposição se perde por fim também na concepção [*Auffassung*] de configurações animais.

Finalmente, em *terceiro lugar*, gostaríamos de lançar um olhar sobre as formas *singulares*, para cuja Forma individual a escultura elabora aquelas diferenças mais gerais. Aqui principalmente |415| é o detalhe o mais amplo que se impõe e nos permite indicar o singular mais apenas de modo exemplar, o qual muitas vezes se perde no empírico.

a. Atributos, armas, ornamentos etc.

No que diz respeito, em primeiro lugar, aos atributos e outros aspectos secundários, espécie do ornamento, armas, aparelhos, jarros, em geral coisas que pertencem à relação com o entorno, então estas exterioridades são conservadas de modo

muito simples, adequado e delimitado nas obras elevadas da escultura, de modo que não é fornecido mais nada senão o que pertence à indicação e à compreensão. Pois é a forma por si, a sua expressão, que deve fornecer o significado espiritual e a intuição dele, e não o aspecto secundário exterior. Inversamente, todavia, semelhantes caracterizações são igualmente necessárias para deixar que se reconheçam os deuses determinados. A divindade universal, a saber, que fornece em cada deus singular o substancial da exposição, produz por meio desta base igual um parentesco próximo da expressão e das formas, de modo que cada deus pode ser livrado novamente de sua particularidade e também pode atravessar outras condições e modos de exposição que aquelas que lhe são de outro modo peculiares. Desse modo, a característica particular não é ressaltada nele completamente com toda a seriedade, e são muitas vezes apenas tais exterioridades que restam para torná-lo reconhecível. A partir destas quero indicar apenas as seguintes.

α) Já comentei os *atributos* propriamente ditos por ocasião da Forma de arte clássica e seus deuses. Na escultura, os mesmos perdem ainda mais o seu caráter autônomo, simbólico, e conservam apenas o direito de aparecer como a designação exterior – que está em parentesco com algum aspecto dos deuses determinados – na forma, a qual expõe apenas a si mesma, ou aparecer ao lado da mesma. Eles são diversamente tomados de animais, |416| tal como, por exemplo, Zeus é exposto com a águia, Juno com o pavão, Baco com o tigre e a pantera, que puxam o seu carro, como diz Winckelmann (*Werke*, vol. II, p. 503), que este animal tem uma sede permanente e é ávido por vinho; de igual maneira Vênus com o coelho ou a pomba. – Outros atributos são aparelhagens ou instrumentos relacionados com atividades e ações, as quais são creditadas a cada deus conforme a sua individualidade determinada. Assim, por exemplo, Baco é reproduzido com o tirso, adornado com hera e fitas, ou tem uma coroa de louros para designá-lo como vitorioso na sua expedição para a Índia, ou também uma tocha com a qual iluminava Ceres.

Semelhantes referências, dentre as quais indiquei aqui sobretudo as mais famosas, colocam particularmente em movimento a perspicácia e a instrução dos antiquários e os conduzem a uma pedantaria que então vai muitas vezes longe demais e vê significado em coisas onde não reside nenhum. Assim, por exemplo, se tomou duas figuras femininas famosas que jazem esquecidas no Vaticano e na Vila dos Medici por exposições de Cleópatra por carregaram um bracelete com a forma de uma víbora e por ter ocorrido aos arqueólogos na visão da serpente imediatamente a morte da Cleópatra, assim como vem aos pensamentos de um padre piedoso de algum modo a primeira serpente que seduziu Eva no paraíso. Pois era em geral costume das mulheres gregas portar braceletes em Forma de serpente enrolada, e os braceletes mesmos eram chamados de serpentes. Assim então já o sentido

correto de Winckelmann (vol. V, livro 6, cap. 2, p. 56; vol. VI, livro 2, cap. 2, p. 222) não mais tomou estas figuras como as de Cleópatra e Visconti (*Museo Pio-Clementino*, vol. II, pp. 89-92¹²) a reconheceu com certeza finalmente como uma Ariadne, como ela diante da dor da |417| distância de Teseu mergulhou por fim no sono. – Tal como infinitas vezes se deixou enganar também em tais relações e por mais que a espécie da perspicácia que parte de semelhantes exterioridades insignificantes pareça mesquinha, este modo de investigação e crítica é, todavia, necessário, pois muitas vezes a determinidade mais precisa de uma forma só pode ser verificada por tais vias. Mas se apresenta aqui novamente a dificuldade de que, tal como a forma, também os atributos nem sempre podem se restringir a um único deus, mas são comuns a diversos deuses. A taça, por exemplo, é vista não só em Júpiter, Apolo, Mercúrio, Esculápio, mas também em Ceres e Higéia¹³; igualmente várias divindades femininas possuem as espigas: o lírio se encontra na mão de Juno, Vênus e Esperança, e mesmo o raio não é conduzido apenas por Zeus, mas também por Palas, a qual, por seu lado, não porta ela sozinha a égide¹⁴, mas igualmente Zeus, Juno e Apolo (Winckelmann, vol. II, p. 491). A origem dos deuses individuais a partir de um significado geral mais comum, mais indeterminado, conduz ela mesma símbolos antigos consigo, que pertenciam a esta natureza dos deuses mais geral e, desse modo, mais comum.

β) Outros acessórios, armas, jarros, cavalos etc. encontram lugar mais em tais obras que já saem do repouso simples dos deuses para a exposição de ações, grupos, séries de figuras, como pode ser o caso em relevos, e por isso também podem fazer um uso amplo de designações e indicações múltiplas exteriores. Também em oferendas, que consistiam em obras de arte de toda a espécie, particularmente em estátuas, nas estátuas dos campeões olímpicos, mas principalmente nas moedas e pedras talhadas o chiste rico, criativo, da inventividade grega tinha então de revelar, amplo espaço de atuação, referências simbólicas e de outro tipo – por exemplo, na localidade da cidade etc.

|418| γ) Tomados mais profundamente a partir da exterioridade para dentro da individualidade dos deuses são tais sinais distintivos, que pertencem à forma determinada mesma e constituem uma parte integrada à mesma. A isto deve ser acrescentada a espécie específica da vestimenta, do armamento, do enfeite do cabelo, do ornamento etc., em relação às quais quero me dar por satisfeito todavia, para uma

12. Ennio Quirino Visconti, *Museo Pio-Clementino*, 7 vols., 1782-1807.

13. Deusa da saúde (N. da T.).

14. A égide é uma espécie de couraça, feita com o couro da cabra (N. da T.).

explicação mais detalhada, com poucas indicações de Winckelmann, que era muito perspicaz na concepção [*Auffassung*] de tais diferenças. Dentre os deuses particulares, principalmente Zeus pode ser reconhecido pela espécie do penteado, de modo que Winckelmann afirma (vol. IV, livro 5, cap. 1, § 29) que uma cabeça já poderia ser determinada como uma cabeça de Júpiter por meio dos cabelos de sua testa ou por meio de sua barba, mesmo quando não havia nenhum outro indício. “Sobre a testa”, diz a saber Winckelmann (c. 1, § 31), “se elevam os cabelos e suas diversas divisões caem curvadas novamente em um arco estreito”. E esta maneira de expor o cabelo era tão eficaz que ela foi conservada nos filhos e netos de Zeus. Assim, por exemplo, a cabeça de Júpiter quase não pode ser distinguida da de Esculápio, o qual então tem para isso uma outra barba, particularmente sobre o lábio superior, onde o mesmo é disposto mais em arco, enquanto em Júpiter “circunda de uma vez o canto da boca e se confunde com a barba sobre o queixo”. Também a bela cabeça de uma estátua de Netuno na Vila Medici, mais tarde em Florença, Winckelmann sabe diferenciar da cabeça de Júpiter por meio da barba crespa, que além disso é mais espesso sobre o lábio superior, e por meio do cabelo mais anelado. Palas, bem diversamente de Diana, traz o cabelo comprido amarrado a partir da cabeça e então abaixo do laço caído em séries de cachos; Diana, ao contrário, tem o cabelo puxado de todos os lados para cima e unido sobre a coroa em um novelo. A cabeça de Ceres está coberta até a parte anterior com um pano, |419| ela tem, além das espigas, um diadema como Juno, “diante do qual os cabelos”, tal como percebe Winckelmann (vol. IV, livro 5, cap. 2, § 10), “se elevam espalhados em uma confusão graciosa, de modo que assim talvez deva ser indicado a sua aflição em relação ao rapto de sua filha Prosérpina”. – Individualidade semelhante ocorre também por meio de outras exterioridades, tal como, por exemplo, Palas pode ser reconhecido por seu elmo e pela forma determinada dele, pela espécie da sua vestimenta etc.

b. Diferenças da idade e de sexo relativas aos deuses, heróis, homens, animais

A individualidade verdadeiramente viva, contudo, na medida em que ela deve se inscrever na escultura por meio da forma corpórea bela livre, não pode se dar a conhecer apenas por meio de tais coisas secundárias como atributos, penteado, armas e outros instrumentos, a maça, o tridente, sacas de cereais etc., mas deve penetrar tanto na forma mesma quanto na expressão dela. Em tal individualização os artistas gregos se encontravam tanto mais refinados e criativos quanto tinham as formas divinas justamente um fundamento substancial essencialmente igual, a partir do qual, sem se separar dele, a individualidade característica tinha de ser elabo-

rada de tal modo que este fundamento permanecia nela pura e simplesmente vivo e presente. É particularmente a atenção refinada nas melhores obras escultóricas antigas que deve ser admirada, com a qual os artistas estavam interessados em colocar cada um dos menores traços da forma e da exposição em harmonia com o todo, uma atenção de que resulta sozinha esta harmonia mesma.

Se perguntarmos, além disso, pelas principais diferenças gerais que se podem fazer valer como os fundamentos mais precisos para a particularização mais determinada das Formas corpóreas e de sua expressão, então

α) a primeira é a diferença de formas infantis e juvenis das formas de uma idade mais avançada. No ideal autêntico |420| eu disse anteriormente que é expresso cada traço, cada parte mais singular da forma e igualmente são evitados completamente o retilíneo, que se deixa assim progredir, as superfícies abstratamente planas como o círculo, o círculo do entendimento, e, em oposição a isso, a multiplicidade viva da linhas e Formas é configurada do modo o mais belo com todas as nuances de suas transições. No infantil e no juvenil, os limites das Formas fluem mais imperceptivelmente umas entre as outras e evoluem de modo tão suave que, como diz Winckelmann (vol. VII, p. 78), se pode compará-las com a superfície de um mar não agitado pelo vento e do qual se pode dizer, apesar de estar em constante movimento, estar todavia em repouso. Em idades mais avançadas, ao contrário, as diferenciações surgem mais marcadamente e devem ser elaboradas para uma característica mais determinada. Por isso, excelentes figuras masculinas também agradam imediatamente ao primeiro olhar, pois tudo é mais pleno de expressão e, por isso, aprendemos a admirar mais rapidamente o conhecimento, a sabedoria e a habilidade do artista. Pois por causa de sua suavidade e o número reduzido de diferenças as formas juvenis são mais fáceis de serem feitas. De fato o oposto é o caso. Mas na medida em que, a saber, “a formação de suas partes é deixada, por assim dizer, indeterminada entre o crescimento e a consumação” (Winckelmann, vol. VII, p. 80), as articulações, os ossos, os tendões, os músculos, devem ser indicados certamente com maior maciez e suavidade, todavia, mesmo assim, devem ainda ser indicados. Justamente nisso a arte antiga celebra o seu triunfo, de que também nas formas as mais suaves a cada vez todas as partes e sua organização determinada são perceptíveis em nuances quase inaparentes de elevação e aprofundamento de um modo por meio do qual o saber e a virtuosidade de um artista se dão a conhecer apenas a um observador atento, que investiga rigorosamente. Se, por exemplo, em uma figura masculina suave, como o jovem Apolo, não fosse efetiva e fundamentalmente indicada a estrutura inteira do corpo humano com intenção completa, embora parcialmente oculta, |421| então os membros apareceriam redondos e plenos, mas ao mesmo tempo flácidos e sem expressão e diversidade,

de modo que o todo dificilmente poderia agradar. — Como um exemplo mais impressionante da diferença de corpos juvenis em relação aos de corpos masculinos de idade avançada devem ser indicados os filhos e o pai no grupo de Laocoonte.

No todo, porém, na exposição de seus ideais de deuses os gregos preferem para obras escultóricas a idade ainda juvenil e não fazem alusão, mesmo nas cabeças e estátuas de Júpiter ou Netuno, a nenhuma idade anciã.

β) Uma segunda, mas importante diferença, diz respeito ao *gênero* com que a forma [*Gestalt*] é exposta, a diferença entre Formas [*Formen*] masculinas e femininas. No geral, pode ser dito destas últimas o mesmo que já indiquei brevemente a respeito da idade juvenil mais primeva em relação à idade mais avançada. As Formas femininas são mais suaves, macias, os tendões e os músculos, embora não possam faltar, são menos pronunciados, as transições são mais fluidas, delicadas, mas na diversidade da expressão da seriedade quieta são plenas de nuances e de multiplicidade desde a potência e a elevação mais rigorosas até o encanto e a graça mais suaves do encanto. A mesma riqueza de Formas se dá nas formas masculinas, nas quais ainda se acrescenta, além disso, a expressão da força corpórea desenvolvida e da coragem. A serenidade do gozo, todavia, permanece comum a todos, uma alegria e uma indiferença alegre que está além de todo o particular, ligada ao mesmo tempo com um traço quieto da tristeza, aquele sorriso nas lágrimas que não se torna nem sorriso nem lágrima.

Entre o caráter masculino e feminino não deve, todavia, aqui ser traçado um limite rigoroso, pois as formas divinas jovens de Baco e Apolo chegam muitas vezes até a suavidade e maciez das Formas femininas, sim, para traços singulares da organização feminina, sim, existem mesmo exposições de Hércules em que ele aparece configurado tão virginalmente, que foi |422| confundido com Iole, a sua amada. Não apenas esta transição, mas mesmo a ligação entre Formas masculinas e femininas os antigos expuseram depois expressamente nos hermafroditas.

γ) *Em terceiro lugar*, finalmente, pergunta-se pelas diferenças principais que entram na forma escultórica pelo fato de que ela pertence a um dos círculos determinados que constituem o Conteúdo da concepção de mundo [*Weltanschauung*] ideal, adequada à escultura.

As Formas orgânicas de que a escultura pode, em geral, se servir em sua plástica [*Plastik*] são as Formas, por um lado, do humano e, por outro, do animalesco. No que diz respeito ao animalesco, já vimos que ele só pode no ápice da arte mais rigorosa surgir como atributo ao lado da forma divina, tal como, por exemplo, encontramos uma cervo ao lado da Diana caçadora e ao lado de Zeus a águia. De igual modo pertencem aqui a pantera, o grifo e imagens semelhantes. Além dos atributos propriamente ditos, as Formas animais alcançam, em parte misturadas com

a Forma humana, em parte também validade autônoma. Todavia, o círculo de tais exposições é delimitado. Além das Formas de bode, principalmente o corcel, com sua beleza e vitalidade ígnea, abre passagem para a arte plástica [*plastische Kunst*], seja na união com a formação humana, seja em um sua forma completamente livre. O cavalo já se encontra, a saber, em relação estreita com a coragem, a valentia e a destreza do heroísmo humano e da beleza heróica, enquanto outros animais – tal como, por exemplo, o leão que foi abatido por Hércules, ou o javali abatido por Meleagro¹⁵ – são objetos destes atos heróicos mesmos e, por isso, têm um direito de entrar conjuntamente no círculo da exposição quando ela se expande para grupos e em relevos para situações e ações mais movimentadas.

O humano, por seu lado, na medida em que é apreendido na Forma [*Form*] e na expressão como ideal puro, fornece a forma [*Gestalt*] adequada para o divino, a qual, unida ainda ao sensível, |423| não é capaz de fundir-se com a unidade simples de um deus *único*, e pode ser explícito apenas por meio de um círculo de imagens divinas. De igual maneira, inversamente, o humano, tanto segundo seu conteúdo quanto segundo sua expressão, permanece também no âmbito da individualidade humana como tal, embora a mesma, por outro lado, é colocada em parentesco e união ora com o divino, ora com o animalesco.

Com isso, a escultura obtém os seguintes âmbitos de que pode tomar o seu conteúdo para a configuração. Como ponto central essencial já denominei várias vezes o círculo dos *deuses particulares*. A sua diferença em relação aos homens consiste principalmente no fato de que – como aparecem no que diz respeito à sua expressão elevados sobre a finitude da preocupação e da paixão corrompedora e reunidos em si mesmos até a quietude alegre e a juventude eterna – as Formas corpóreas não são apenas purificadas da particularidade finita do humano, mas também removem de si, sem perder em vitalidade, tudo que faz alusão à necessidade e carência do que é sensivelmente vivo. Um tema [*Gegenstand*] interessante, por exemplo, é a mãe que dá o peito ao filho; as deusas gregas são, todavia, sempre expostas sem crianças. Juno lança para longe de si o jovem Hércules segundo o mito e faz com que surja assim a Via Láctea; associar à majestosa esposa de Zeus um filho era muito baixo para a intuição dos antigos. Mesmo Afrodite aparece na escultura não como mãe; Amor certamente está à sua volta, mas menos na condição de criança. De maneira semelhante também é dada a Júpiter uma cabra como ama, e Rômulo e Remo são amamentados por uma loba. Dentre as imagens egíp-

15. Um dos Argonautas que tinha tomado parte com Atalanta e um bom número de heróis gregos da caça ao javali de Calido, que Ártemis, ofendida, havia enviado para destruir a terra de seu pai (N. da T.).

cias e indianas, ao contrário, existem ainda muitas em que deuses recebem o leite maternal de deusas. Nas deusas gregas é preponderante a virgindade da forma, a qual deixa surgir ao mínimo a determinação natural da mulher.

|424| Isso constitui uma oposição importante da arte clássica em relação à romântica, onde o amor maternal fornece um tema [*Gegenstand*] principal. Dos deuses como tais, a escultura progride então para os heróis e aquelas formas que são mesclas de homens e animais tais como os centauros, os faunos e as figuras dos sátiros.

Os heróis são delimitados em relação aos deuses apenas por meio de diferenças muito sutis e se encontram igualmente elevados acima do meramente humano em sua existência comum. Acerca de um Battus¹⁶ em moedas de Cirene, Winckelmann diz, por exemplo, (vol. IV, p. 105), que ele poderia reproduzir um Baco por um único olhar de desejo terno e um Apolo por um traço de grandeza divina. Todavia, onde for o caso tornar representável [*darstellig*] a violência da vontade e da força corpórea, as Formas humanas se dirigem particularmente em certas partes ao que é grande; os artistas depositaram nos músculos um efeito e um estímulo rápidos, e em ações enérgicas colocaram todos os impulsos da natureza em movimento. Na medida em que surge nos mesmos heróis uma seqüência inteira de estados diferenciados, sim, opostos, também aqui as Formas masculinas se aproximam muitas vezes das femininas. Assim, por exemplo, em Aquiles, no seu primeiro aparecimento entre as meninas de Licomedes¹⁷. Aqui ele não surge em sua força heróica, a qual ele desdobrou diante de Tróia, mas em vestes femininas e em um encanto da forma que quase fez com que se duvide do seu sexo. Também Hércules não é sempre exposto na seriedade e na força para trabalhos fatigantes que ele executava, mas igualmente, como quando servia a Onfala, no repouso da divinização e em geral nas situações as mais diversas. Em outras relações, os heróis têm muitas vezes novamente o maior parentesco com as formas dos deuses mesmos, Aquiles, por exemplo, com Marte, e é por isso questão do estudo o mais minucioso reconhecer imediatamente a partir da caracterização, sem outros atributos, o significado determinado de uma estátua. Não obstante, |425| peritos em arte sabem inclusive a partir de peças isoladas inferir imediatamente a forma inteira do caráter e da Forma e completar com o que falta, donde se aprende novamente a admirar o sentido sutil e a consequência da individualização na arte grega, cujos mestres sabiam manter e executar adequadamente ao caráter do todo também a menor parte.

16. Battus, herói e rei de Cirene (N. da T.).

17. Para tentar subtrair Aquiles de seu destino, Tétis envia seu filho ainda criança a Licomedes, rei de Sciros, que o educa junto com seus filhos (N. da T.).

No que diz respeito aos *sátiros*¹⁸ e aos *faunos*¹⁹, está inserido no seu círculo aqui que permanece excluído do ideal elevado dos deuses, necessidade humana, alegria com a vida, deleite sensível, satisfação dos desejos e coisas semelhantes mais. Contudo, particularmente os sátiros e os faunos jovens dos antigos são expostos na maioria das vezes em tal beleza da forma, que, como afirma Winckelmann (vol. IV, p. 78), “cada uma das figuras dos mesmos, exceto a cabeça, poderia ser confundida com um Apolo, especialmente com aquele que se chama Sauróctono²⁰ e possui a mesma posição das pernas que a dos faunos”. Os faunos e os sátiros podem ser reconhecidos na cabeça pelas orelhas pontiagudas, os cabelos eriçados e pequenos chifres.

Acrescenta-se a um *segundo* círculo o *humano* como tal. Aqui pertence particularmente a beleza humana da forma, tal como ela se dá a conhecer em sua força e habilidade elaborada em jogos de luta; lutadores, discóbolos etc. formam por isso um tema [*Gegenstand*] principal. Em tais produções a escultura já se aproxima então do retrato, na qual os antigos, mesmo onde expunham os indivíduos efetivos, sabiam sempre manter coeso o princípio da escultura tal como aprendemos a conhecê-lo.

Finalmente, o *último* âmbito que a escultura apreende é a exposição das *formas animais* como tais, particularmente leões, cães etc. Também neste campo os antigos sabiam apreender o princípio da escultura, o substancial da forma, e dar vida a ele individualmente, torná-lo válido |426| e alcançaram nisso tal perfeição que, por exemplo, a vaca de Miron²¹ se tornou ainda mais famosa que as suas obras restantes. Goethe as retratou em *Arte e Antiguidade* (2 vols., 1º caderno)²² com grande graça e chamou principalmente a atenção para o fato de que, como já vimos anteriormente, tal função animalesca como o amamentar só se coloca no campo do animalesco. Ele rejeita todas as ocorrências de poetas em antigos epigramas e considera razoavelmente apenas a ingenuidade da concepção, donde surge a imagem mais familiar.

18. Os sátiros, que escoltam Dioniso e estão munidos do tirso, possuem um corpo de homem ao qual se associam traços de animais (cornos, barriga, barbicha e rabo de bode) (N. da T.).

19. Deus dos campos e das florestas, bem como da profecia onírica, o fauno era representado com um rosto que lembra o do bode, os cornos, as patas e uma pelagem de cabra. Ele possuía, por vezes, um bastão e uma flauta de pastor (N. da T.).

20. Sauróctono quer dizer “matador de répteis”. Esta estátua de Apolo, obra de Praxíteles, o representa apoiado contra uma árvore, onde fere um lagarto. Sem equilíbrio, ele se apóia sobre a perna direita; sua perna esquerda está flexionada para trás, somente a ponta do pé está apoiada. Ele apresenta um penteado, traços e um corpo bastante feminino (N. da T.).

21. Escultor do século V a. C. originário de Eleutéria. Célebre por seus bronzes, ele é sobretudo o autor de um grupo que representa a Atena e o sátiro Marsias, na Acrópole de Atenas, e do famoso *Discóbolo* que conhecemos por uma cópia romana em mármore (N. da T.).

22. “A Vaca de Miron”, 1818.

c. *Exposição dos deuses singulares*

À guisa de conclusão deste capítulo, temos agora de indicar a respeito dos indivíduos *singulares*, em cujo caráter e vitalidade foram elaboradas as diferenças há pouco mencionadas, ainda alguns detalhes principalmente sobre a exposição dos deuses.

α) Como em geral, poder-se-ia querer certamente também tornar válida, no que diz respeito aos deuses espirituais da escultura, a opinião de que a espiritualidade é propriamente a libertação da individualidade, e assim também todos os ideais deveriam, quanto mais ideais e grandiosos, permanecer tanto menos diferentes uns dos outros como indivíduos; mas a surpreendente tarefa da escultura levada a cabo pelos gregos consistia, a esse respeito, apesar da universalidade e da idealidade dos deuses, em ter, todavia, conservado exatamente a individualidade e a diferenciabilidade, por mais que se estabeleça, sem dúvida, em determinadas esferas o empenho em superar os limites fixos e expor as Formas particulares também em sua transição. Se se tomar, além disso, a individualidade como se determinados traços fossem próprios a certas divindades, por assim dizer como traços de um retrato, então parece surgir desse modo um tipo fixo no lugar da produção viva, prejudicando a arte. |427| Mas esse tampouco é o caso. Ao contrário, a invenção era tanto mais refinada na individualização e vitalidade, quanto mais estivesse na sua base um tipo mais substancial da mesma.

β) No que diz respeito mais adiante aos deuses singulares mesmos, então fica patente a representação de que sobre todos estes ideais se encontra *um* indivíduo como o seu soberano. Sobretudo Fídias deu esta dignidade e grandeza à forma e à expressão de *Zeus*, contudo o pai dos deuses e dos homens é ao mesmo tempo colocado com um olhar sereno, benévolo, com gesto amável no trono, em idade adulta, não com a face plena da juventude, sem todavia cair em nenhuma dureza da Forma ou indicação da fragilidade e da idade. Na forma e na expressão, os mais aparentados a Júpiter são os seus irmãos *Netuno* e *Plutão*, cujas interessantes estátuas em Dresde, por exemplo, são diferentes, não obstante toda a sua peculiaridade; *Zeus* na suavidade da grandeza, *Netuno* mais selvagem, *Plutão*, que se aproxima ao *Serápis* dos egípcios, mais sombrio, turvado.

Essencialmente mais diferentes de Júpiter são *Baco* e *Apolo*, *Marte* e *Mercúrio*; aqueles na beleza e suavidade mais juvenis das Formas, estes mais viris, embora imberbes; *Mercúrio* mais rústico, magro, com delicadeza particular dos traços do rosto; *Marte* não como *Hércules* na força dos músculos e Formas restantes, mas como herói mais jovem, mais belo de formação ideal.

No que diz respeito às deusas, quero fazer menção apenas a *Juno*, *Palas*, *Diana* e *Vênus*.

Tal como Zeus entre as divindades masculinas, entre as divindades femininas *Juno* possui a maior grandeza em sua forma e na expressão da mesma; os grandes olhos redondos são orgulhosos e autoritários, igualmente a boca, que ela imediatamente dá a conhecer, particularmente de perfil. No todo, ela fornece a impressão “de uma deusa que quer dominar, ser venerada e que deve despertar amor” (Winckelmann, vol. IV, p. 116).

|428| *Palas*, ao contrário, tem a expressão de uma virginalidade e disciplina mais rigorosa; suavidade, amor e qualquer espécie de fraqueza feminina são mantidas longe dela, o olho é menos aberto que o de *Juno*, adequadamente arqueado e um tanto imerso em reflexão quieta, tal como a cabeça que não se ergue orgulhosamente como na esposa de *Zeus*, embora esteja armada com um elmo.

Com a mesma virginalidade da forma é retratada [*abgebildet*] *Diana*, embora dotada de maior encanto, mais leve, esbelta, porém sem autoconfiança e alegria diante de sua graça. Ela não se encontra em observação quieta, mas é representada na maioria das vezes correndo, caminhando para frente, com os olhos mirando o horizonte.

Vênus, por fim, a deusa da beleza como tal, é representada [*dargestellt*] pelos gregos, ao lado das Graças e das Horas²³, somente despida, senão também por todos os artistas. Nela, a nudez tem um motivo de grande importância, pois ela possui a beleza sensível e a vitória da mesma como a sua expressão principal, em geral a graça, o encanto, a ternura moderados e elevados pelo espírito. Os seus olhos, mesmo onde devem ser mais sérios e sublimes, são menores do que os de *Palas* e *Juno*, não no comprimento, mas mais estreitos na pálpebra inferior, um pouco elevada, donde a languidez sedutora dos olhos é expressa do modo o mais belo. Na expressão, todavia, ela é diferente como na forma, ora mais séria, mais poderosa, ora em idade mais juvenil. Tal como Winckelmann, por exemplo, (vol. IV, p. 112) compara a *Vênus* de *Médici* com uma rosa, que desabrocha depois de uma bela aurora. A *Vênus* celeste²⁴, ao contrário, foi designada com um diadema, que se iguala ao de *Juno* e que também é portado pela *Vênus victrix*.

γ) A invenção desta individualidade plástica, cuja expressão inteira é completamente efetivada pela abstração da mera Forma, na medida igual de uma consumação insuperada, foi autóctone apenas para os gregos |429| e tem o seu motivo

23. As Graças e as Horas estão, além disso, por vezes no cortejo de *Afrodite*. As três Graças (*Aglaia*, *Eufrosine* e *Talia*) são as filhas de *Zeus* e *Eurinome*; as Horas (*Eunomia*, *Diké* e *Eirene*) são as filhas de *Zeus* e de *Témis* (N. da T.).

24. Uma das diferentes figuras de *Afrodite*, também chamada *Vênus Urânia* (literalmente: “a Celeste”) (N. da T.).

na religião mesma. Uma religião mais espiritual pode se satisfazer com observação e devoção interiores, de modo que para ela as obras escultóricas valem mais apenas como luxo e algo supérfluo; uma religião tão sensivelmente intuitiva quanto a grega deve, todavia, produzir constantemente, na medida em que para ela este criar e inventar artísticos são uma atividade e satisfação elas mesmas religiosas e a intuição de tais obras não é para o povo apenas uma mera observação, mas pertence ela mesma à religião e à vida. Em geral, os gregos faziam tudo para o público e o geral, nos quais cada um encontrava seu deleite, seu orgulho, sua honra. Neste âmbito do público, a arte dos gregos não é pois meramente um adorno, mas uma necessidade viva, que tem de ser satisfeita necessariamente, semelhante ao que foi a pintura para os venezianos em sua época de esplendor. Somente assim, diante das dificuldades da escultura, podemos explicar a enorme quantidade de colunas escultóricas de toda a espécie que se encontravam aos milhares em uma única cidade, em Elis, Atenas, Corinto e mesmo nas cidades menores, e igualmente em grande quantidade no interior da Magna Grécia e nas ilhas.

Terceiro Capítulo

AS DIVERSAS ESPÉCIES DE EXPOSIÇÃO E DE MATERIAL E OS ESTÁGIOS HISTÓRICOS DE DESENVOLVIMENTO DA ESCULTURA

Em nossa consideração, até agora nos voltamos primeiramente para as determinações *universais*, a partir das quais pudemos desenvolver o conteúdo mais adequado à escultura e a Forma correspondente ao mesmo. Encontramos o ideal clássico como sendo esse constituído, de modo que tivemos, em segundo lugar, de determinar o modo em que a escultura é, dentre as artes particulares, a mais adequada para configurar o ideal. Pois na medida em que o ideal só pode ser apreendido essencialmente como |430| *individualidade*, então não só a intuição artística interior se expande para um círculo de formas ideais, mas também o modo de exposição e a execução exteriores de obras de arte dadas se desmembra em *espécies particulares* da escultura. Nesse sentido, ainda temos de tratar dos seguintes pontos de vista restantes:

Em primeiro lugar, o modo de exposição que, na medida em que tem a ver com a execução efetiva, forma ou estátuas singulares ou grupos, até realizar finalmente no relevo já a transição para o princípio da pintura;

Em segundo lugar, o material exterior em que estas diferenças se tornam reais;

Em terceiro lugar, os estágios históricos de desenvolvimento no interior das obras de arte consumadas nas diversas espécies e materiais.

1. MODOS DE EXPOSIÇÃO

Tal como realizamos na arquitetura uma diferenciação essencial entre a arquitetura autônoma e a que tem serventia, podemos agora estabelecer também uma

diferença semelhante entre aquelas obras escultóricas que estão aí autonomamente por si mesmas e aquelas que servem mais para a ornamentação de espaços arquitetônicos. Para as primeiras, o entorno não é nada mais do que um local preparado pela arte mesma, enquanto nas outras a relação com a obra arquitetônica, da qual constituem o ornamento, permanece o essencial e não determina apenas a Forma, mas em grande parte também o conteúdo da obra escultórica. Em suma, podemos dizer, nesse sentido, que as estátuas singulares estão aí por causa de si mesmas, os grupos ao contrário e mais ainda os relevos começam a abandonar esta autonomia e são empregadas pela arquitetura para os fins desta arte.

|431| a. A estátua singular

No que diz respeito à estátua singular, a sua tarefa originária é a tarefa autêntica da escultura em geral de produzir imagens para templos, tal como foram erigidas no átrio do templo²⁵, onde todo o entorno se referia a elas.

α) Aqui a escultura permanece em sua pureza mais adequada, na medida em que executa em situações despreocupadas a forma dos deuses destituída de situação, em quietude bela, simples, ausente de atividade ou pelo menos livre, incólume, sem atividade e complicação determinada, tal como eu já retratei diversas vezes.

β) O próximo sair-para-fora da forma a partir desta altura mais rígida ou submersão feliz consiste em a posição inteira indicar o início de uma ação ou o fim da mesma, sem que desse modo a quietude divina seja perturbada e a forma seja exposta em conflito e luta. Desta espécie são a famosa Vênus de Medici e o Apolo de Belvedere. Na época de Lessing e de Winckelmann atribuiu-se a estas estátuas, como os ideais mais elevados da arte, uma admiração ilimitada; agora, desde que se conheceu na expressão obras mais profundas e mais vivas e fundamentais nas Formas, foram um tanto rebaixadas em seu valor, e são colocadas em uma época já mais tardia em que a lisura da elaboração já tem diante dos olhos o aprazível e o agradável e não permanece mais no estilo rígido autêntico. Um viajante inglês chama inclusive (*Morning Chronicle* do dia 26 de julho de 1825) o Apolo de um janota teatral (*a theatrical coxcomb*²⁶), e à Vênus ele certamente credita grande suavidade, docura, simetria e graça tímida, mas apenas uma espiritualidade destituída

25. O átrio do templo quer dizer a *cella*, situada entre o vestíbulo de entrada e a parte posterior. Esta peça contém a estátua principal do deus e, salvo exceção, era acessível aos profanos (N. da T.).

26. "Um janota real" (N. da T.).

de erros, uma consumação negativa e – *a good deal of insipidity*²⁷. Podemos apreender, desse modo, o avanço a partir deste estilo mais rígido e desta santidade. Entretanto, a escultura é a arte da |432| seriedade elevada, mas esta seriedade elevada dos deuses, já que os mesmos não são abstrações mas configurações individuais, conduz consigo igualmente a serenidade absoluta e desse modo o reflexo sobre o efetivo e o finito, nos quais a serenidade dos deuses não expressa o sentimento do estar submerso em tal conteúdo finito, mas o sentimento da reconciliação, da liberdade espiritual e do ser-junto-a-si-mesmo [*Beisichseins*].

γ) Por isso a arte grega derramou-se em toda a serenidade do espírito grego e encontrou um aprazimento, uma alegria e ocupação em uma quantidade infinita de situações amáveis. Pois uma vez que já tinha elevado das abstrações duras do expor para o apreço da individualidade viva, que tudo em si mesma reúne, agradou-lhe o vivo e o sereno, e os artistas se ocuparam com uma multiplicidade de exposições que não desviaram para o doloroso, horroroso, excêntrico e inoportuno, mas permaneceram no limite da humanidade inocente. Segundo este lado, os antigos forneceram muitas obras escultóricas de esmero supremo. Quero apresentar aqui – no que diz respeito aos diversos objetos mitológicos de natureza graciosa, mas inteiramente pura, serena – apenas os jogos de Amor, que já se aproximam mais da humanidade comum, bem como outros em que o interesse principal é a vitalidade da exposição e o entreter-se e a ocupação com tais matérias constituem a serenidade e a inocência. Nesta esfera, por exemplo, os jogadores de dados e o guarda de Policeto²⁸ são tão estimados quanto a Hera argiva; igual fama recebeu o discóbolo e o corredor de Miron; além disso, quão amável e louvável é o rapaz sentado que tira um espinho do calcanhar, e se conhece em grande quantidade outras exposições de conteúdo semelhante em parte segundo o nome. Estes são momentos captados da natureza que passam repentinamente, mas aqui aparecem fixados pelo escultor.

|433| b. O grupo

De tais começos da direção para fora, a escultura prossegue então para a exposição de situações, conflitos e ações em movimento e com isso para *grupos*. Pois

27. Em inglês no original: "Um bom ideal de insipidez" (N. da T.).

28. Policeto é um escultor do século V, autor da estátua criselefantina de Hera no Heraion de Argos e de numerosas estátuas de atletas. Suas obras mais famosas (o *Doriforo* ou "o portador de lança" e *Diadumene*) são conhecidas por cópias romanas em mármore. A estátua do *Doriforo* define o cânone de Policeto, que era uma medida ideal para a arte (N. da T.).

com a ação mais determinada aparece a vitalidade mais concreta, que se desdobra em objetos, reações e, com isso, também em relações essenciais de muitas figuras e seu entrelaçamento.

α) O que se segue é, todavia, também aqui meras combinações quietas, como por exemplo os dois colossais domadores de cavalos que se encontram em Roma no monte Cavallo e fazem alusão a Pólux e a Castor. Uma das estátuas é atribuída a Fídias, a outra a Praxíteles, sem que haja uma prova firme, embora o esmero elevado da concepção e o cuidado ao mesmo tempo ornado da execução justifique nomes tão importantes. Estas são apenas grupos livres, que não expressam ainda qualquer ação propriamente dita ou consequência da mesma e são inteiramente apropriadas para a exposição escultórica e a apresentação pública diante do Panteão, onde elas deviam estar originariamente.

β) No grupo, a escultura prossegue então igualmente, *em segundo lugar*, para a exposição de situações, que têm como conteúdo conflitos, ações ambíguas, dor etc. Aqui podemos louvar novamente o sentido artístico autêntico dos gregos, o qual não coloca tais grupos autonomamente por si mesmos, mas, já que neles a escultura começa a sair de seu âmbito peculiar e, por isso, autônomo, colocou os mesmos em relação mais próxima com a arquitetura, de modo que eles servissem para a ornamentação de espaços arquitetônicos. A imagem do templo como estátua²⁹ singular em quietude destituída de luta e santidade estava na cela interior, que estava lá por causa desta obra escultórica; o tímpano exterior, ao contrário, foi ornado com grupos que expunham ações determinadas do deus |434| e por isso podiam ser elaborados para uma vitalidade mais movimentada. Desta espécie é o famoso grupo das crianças de Níobe. A Forma universal para a disposição é fornecida aqui pelo espaço para o qual estava destinada. A figura principal estava no centro e podia ser a maior e mais proeminente forma; as restantes contra os ângulos agudos laterais do tímpano requeriam outras posições até estarem deitadas.

De tais obras famosas quero ainda mencionar apenas o grupo de Laocoonte³⁰. Há quarenta ou cinquenta anos ela foi objeto de diversas investigações e extensas discussões³¹. Particularmente foi visto como uma circunstância importante se Virgílio

29. Espaço limitado pelas três comijas do frontão (N. da T.).

30. Este grupo, representando o sacerdote Laocoonte e seus dois filhos na luta mortal contra uma serpente, é hoje datado da época helenística (em torno de 50 a.C.). Winckelmann o situa na época de Alexandre, o grande, e Lessing na época de Títus (N. da T.).

31. Hegel faz sobretudo alusão aqui ao Laocoonte, ou *Os Limites da Pintura e da Poesia*, de Lessing (1766), e às discussões que se seguiram com a publicação deste tratado. O ponto de partida de Lessing, porém, foi Winckelmann que, em seu texto de juventude intitulado *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura* (1755), situou o grupo de Laocoonte segundo o ideal da "nobre simplicidade e da

fez sua descrição a partir da obra escultórica ou se o artista fez sua obra segundo a descrição de Virgílio, se além disso Laocoonte grita ou se se resigna a querer expressar na escultura um grito, e ainda mais coisas semelhantes. Com tais importâncias psicológicas, as pessoas se ocupam então, pois o estímulo de Winckelmann e o sentido artístico autêntico ainda não tinham predominado e, aliás, teóricos são bem mais dispostos a tais debates, já que lhes falta muitas vezes tanto a ocasião de ver obras de arte efetivas, quanto a capacidade de apreender as mesmas na intuição. O mais essencial que há de ser levado em consideração neste grupo é o fato de que na maior dor, na verdade suprema, na contração convulsiva do corpo, se conserva, todavia, na árvore de todos os músculos a nobreza da beleza e não se avançou nem no modo o mais distante para a careta, a desfiguração e a contorção. Nisso toda a obra pertence, sem dúvida, ao espírito da matéria, à artificialidade da disposição, ao entendimento da posição e à espécie da elaboração segundo uma época mais tardia, que aspira sobrepujar a beleza simples e a vitalidade já por meio de uma ostentação estudada dos conhecimentos na construção e da musculatura do corpo humano |435| e procura agradar por meio de um adorno demasiadamente refinado da elaboração. Já foi aqui dado o passo da despreocupação e da grandiosidade da arte para o uso repetido.

γ) Obras escultóricas podem ser colocadas nos locais os mais diversos: diante de entradas em arcadas, em acessos para locais, em corrimões de escadas, em nichos etc., e justamente com esta diversidade do lugar e da destinação arquitetônica, que por seu lado têm novamente uma referência variada a estados e relações humanas, altera-se infinitamente o conteúdo e o objeto das obras de arte, que nos grupos pode se aproximar ainda mais do humano. Contudo, é sempre uma coisa desagradável colocar semelhantes grupos mais movimentados, configurados de diversos modos, mesmo quando não têm nenhum conflito para com a matéria, sobre a ponta da construção ao ar livre sem um segundo plano. A saber, ora o céu está cinza, ora azul e de um claro ofuscante, de modo que os contornos das figuras não podem ser vistos com exatidão. Mas muitas vezes é destes contornos, da silhueta, de que se trata, na medida em que são a coisa principal propriamente dita que se reconhece e que torna todo o restante inteligível. Pois num grupo muitas partes das formas se encontram umas diante das outras, os braços, por exemplo, diante do

grandeza serena" atribuído por ele à arte grega. Winckelmann nega a interpretação de Virgílio de que Laocoonte estaria "soltando um grito monstruoso" e é neste ponto que Lessing se opõe a ele, procurando em seu tratado estabelecer a especificidade das artes plásticas e da poesia. Em relação à recepção hegeliana desse assunto, note-se a seguir que a grande consideração do grupo do Laocoonte na época de Hegel já começa a se eclipsar (N. da T.).

corpo, igualmente a perna de um figura diante da outra. Já por isso mesmo à distância o contorno destas partes se torna confuso e ininteligível ou mesmo muito menos claro que o contorno das partes que se encontram inteiramente livres. É preciso apenas representar-se um grupo sobre papel, de modo que de uma figura estejam desenhadas com força e agudeza alguns membros, outros, ao contrário, são insinuados apenas obscura e indeterminadamente. O mesmo efeito é produzido por uma estátua e mais ainda por grupos que não têm nenhum outro pano de fundo a não ser o ar: vê-se então apenas uma silhueta recortada agudamente, na qual permanecem reconhecíveis por dentro apenas insinuações mais fracas.

Este é o motivo pelo qual, por exemplo, a Vitória sobre o Portão [436] de Brandemburgo em Berlim não produz um belo efeito apenas por causa de sua simplicidade e repouso, mas porque também se deixa reconhecer no que diz respeito às figuras singulares. Os cavalos se encontram dispersos longe, sem cobrir um ao outro, e também a forma de Vitória se eleva alto o suficiente sobre eles. O Apolo de Tieck³², ao contrário, sobre seu carro puxado por grifos³³, não fica tão bem sobre o teatro, por mais conforme à arte que seja também a concepção e o trabalho inteiro. Devido ao favor de um amigo, vi as figuras na oficina; podia-se esperar um efeito grandioso; mas como se encontra agora no alto, recai sempre o contorno de uma forma sobre a outra, na qual ele encontra seu pano de fundo, e obtém uma silhueta tanto menos livre, distinta, quanto falta simplicidade ao conjunto das figuras. Os grifos, que além disso não se encontram tão altos e livres como os cavalos devido às suas pernas mais curtas, têm também asas e Apolo leva o penacho e a lira em seus braços. Isso tudo é demais para o local em que se encontra e apenas contribui para a falta de clareza dos contornos.

c. O relevo

Finalmente, o último modo de exposição, por meio do qual a escultura já realiza um passo significativo em direção ao princípio da pintura, é o relevo³⁴; primei-

32. Christian Friedrich Tieck, 1776-1851, escultor. Tieck era irmão do escritor Ludwig Tieck, por meio de quem frequenta o salão de Rahel Levin. Ele trabalha no ateliê de Shadow e no de David em Paris, antes de se consagrar por vários anos à decoração da *Schauspielhaus*, teatro construído por Schinkel na praça do *Gendarmenmarkt* em Berlim (N. da T.).

33. Animal mitológico, com cabeça de águia e garras de leão (N. da T.).

34. No alto-relevo, os motivos esculpidos não estão "em cavidade", mas salientes em relação ao fundo, à diferença do baixo-relevo em que as figuras estão no mesmo plano que o fundo mais ou menos profundamente entalhadas. Na verdade, os gregos praticamente apenas fizeram alto-relevos (N. da T.).

ramente o alto-relevo e então o baixo-relevo. Aqui a superfície é a condição, de modo que as figuras se encontram num único e mesmo plano e a totalidade espacial da forma, da qual parte a escultura, começa mais e mais a desaparecer³⁵. Todavia, o alto-relevo ainda não se aproxima tanto da pintura, de modo que progrida para diferenças de perspectiva do primeiro e do segundo plano, mas se mantém firme na superfície como tal, sem deixar, por meio da arte do diminuir, |437| os diversos objetos avançarem e retrocederem em diferenças espaciais. Preferencialmente, ele mantém, por isso, as figuras em perfil e as dispõe uma ao lado da outra sobre a mesma superfície. Nesta simplicidade, ações muito complicadas não podem ser tomadas como conteúdo, mas ações que já na efetividade se passam numa mesma linha: cortejos, procissões sacrificiais e coisas semelhantes, desfiles de vencedores olímpicos etc.

Todavia, o relevo tem a maior diversidade, na medida em que ele preenche e orna não apenas os frisos e as paredes dos templos, mas também circunda instrumentos, vasilhas sacrificiais, oferendas, taças, jarros, urnas, lâmpadas etc., enfeita cadeiras, tripês e se irmana com artesanatos [*Handwerkskünsten*] aparentados. Aqui é principalmente o engenho [*Witz*] da invenção que se perde nas configurações e combinações as mais diversas e não permanece mais em condição de manter coeso a finalidade autêntica da escultura autônoma.

2. MATERIAL DA ESCULTURA

Na medida em que somos em geral impelidos pela individualidade, que fornece o princípio fundamental da escultura, para a particularização tanto do círculo do divino, do humano, e da natureza, da qual o plástico [*Plastik*] toma os seus objetos, quanto do modo de exposição em estátuas singulares, grupos e relevos, então temos de procurar a mesma diversidade da particularização também no *material*, do qual o artista pode se servir para as suas exposições. Pois uma e outra espécie do conteúdo e do modo de apreensão está mais próxima desta ou daquela espécie do material sensível e tem uma inclinação e concordância oculta com o mesmo.

Como uma observação geral quero mencionar aqui apenas que os antigos, tal como eram insuperáveis na invenção, |438| nos causavam admiração igualmente

35. Hegel identifica implicitamente o "gênero" escultura a uma de suas espécies, a saber, o alto-relevo, volume escultórico no qual se pode fazer um giro e que oferece aspectos que possuem ângulos de visão nos 360 graus deste giro circular. Uma vez que considera a estatuária como a realização do princípio da escultura, é natural que veja o relevo como uma espécie de "derivação" se aproximando da pintura (N. da T.).

também pela surpreendente formação e habilidade na execução técnica. Ambos os lados têm igual importância na escultura, porque os seus meios da exposição carecem da multiplicidade interior que está à disposição das outras artes. A arquitetura é certamente ainda mais pobre, mas ela também não possui a tarefa de tornar presente o espírito mesmo em sua vitalidade ou o naturalmente-vivo na matéria por si mesma inorgânica. Esta habilidade cultivada no manuseio completamente consumado do material reside, contudo, no conceito do ideal mesmo, já que o ideal tem como princípio uma penetração total no sensível e possui a fusão do interior com a sua existência exterior. O mesmo princípio se torna válido também ali onde o ideal chega à execução e à efetividade. Nesse sentido, não devemos nos admirar quando é afirmado que os artistas, nos tempos da grande habilidade artística de suas obras em mármore, ou trabalhavam sem modelos em argila ou, quando tinham os mesmos, procediam ainda mais livre e despreocupadamente, “do que ocorre em nossos dias, onde se fornece rigorosamente apenas cópias em mármore a partir de originais elaborados em argila, denominados de modelos” (Winckelmann, *Obras*, vol. V, p. 389, nota). Os artistas antigos conservavam, desse modo, o entusiasmo vivo que sempre menos ou mais se perde em repetições e cópias, embora não se possa negar que volta e meia partes singulares defeituosas ocorrem mesmo em obras de arte famosas, tal como, por exemplo, olhos que não são do mesmo tamanho, orelhas em que uma está mais alta ou mais baixa que a outra, pés de comprimento algo desigual, e outras coisas semelhantes. Eles não se mantiveram na mais rígida observação em tais coisas, tal como se cuida de fazer na mediocridade comum – que se vê certamente metódica – da produção e da crítica de arte, que não tem nenhum outro mérito.

|439| a. Madeira

Dentre os materiais os mais diversos em que os escultores produziram imagens de deuses, a *madeira* é uma das mais antigas. Um toco, um poste, sobre o qual era colocado no alto uma cabeça, constituiu o início³⁶. Das imagens de templo mais primevas, muitas são de madeira, mas também no tempo de Fídias este material ainda se encontrava em uso. Assim, a Minerva colossal de Fídias em Platéia consistia de madeira recoberta de ouro e cabeça, mãos, pés, de mármore (Meyer, *História das Artes Plásticas nos Gregos*, vol. I, pp. 60 e ss.) e também Mirón produziu ainda (Pausânias [*Descrição da Grécia*], vol. II, p. 30) uma Hécate de ma-

36. Trata-se de *xoano*, que provém do grego *xóanon*: estátua de pedra ou madeira, com os braços colados ao corpo e que parecia envolvida em bainha; por isso, aproxima-se mais do totem do que da estátua (N. da T.).

deira com apenas um rosto e um corpo, e certamente em Egina, onde a Hécate era a mais venerada e anualmente era comemorada uma festa em seu nome, que, como acreditavam os eginos, foi introduzida pelo trácio Orfeu.

Todavia, no todo, a madeira aparenta, quando não é revestida com ouro ou de algum outro modo, estar contra o grandioso por causa de suas fibras e dos traços destas fibras e ser mais apropriada para trabalhos menores, para os quais foi constantemente usada na Idade Média e ainda hoje é empregada.

b. Marfim, ouro, bronze, mármore

Como o outro material principal, deve ser mencionado também o *marfim* em combinação com o *ouro*, o *bronze* fundido e o *mármore*.

α) Fídias empregava conhecidamente marfim e ouro³⁷ em suas obras-primas, como por exemplo no Júpiter olímpico e também na Acrópole de Atenas³⁸ na famosa Palas que carrega em uma das mãos uma Vitória em tamanho natural. As partes desnudas do corpo eram de placas de marfim, de vestimenta e capa de lâminas de ouro que podiam ser retiradas. Este modo de trabalhar em marfim e ouro amarelado advém |440| do tempo em que as estátuas eram coloridas, uma espécie de exposição que foi cada vez mais suprimida para passar para o monocromático do bronze e do mármore. O marfim é um material muito puro, liso, sem a granulação do mármore e com isso precioso; pois os atenienses se preocupavam também com a precisidade de suas estátuas. A Palas de Platéia tinha apenas um revestimento de ouro, a de Atenas, todavia, era de metal maciço. As estátuas deviam ser ao mesmo tempo ricas e colossais. Quatremère de Quincy³⁹ escreveu uma obra-prima sobre estas obras, sobre a torêutica dos antigos. A torêutica⁴⁰ – *τορεύειν, τύρευμα* – deveria ser empregada, a bem da verdade, no insculpir em metal, no gravar e no entalhar de figuras em relevo, tal como, por exemplo, em pedras cortadas, emprega-se também *τύρευμα* para a designação de trabalhos inteira ou parcialmente sublimes⁴¹ em metal, que são confeccionadas por meio do formar ou fundir, e não por meio do insculpir

37. É por isso que se deu o nome a estas estátuas de “criselefantinas”, isto é, feito de ouro e marfim (N. da T.).

38. Trata-se da estátua chamada *Atena Partenão*. Partenão significa aposento de donzelas, o lugar mais retirado das habitações na Grécia (N. da T.).

39. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique*, 1815.

40. Etimologicamente, a arte da gravura. A torêutica designa a arte de cinzelar, o processo de esculpir em metal ou em outros materiais (N. da T.).

41. Volumes esculpídos sobre todas as suas faces, à semelhança de estátuas (o termo se opõe a relevo, onde os ângulos de visão não variam mais do que 180 graus) (N. da T.).

e do gravar, então também de modo inapropriado para a designação de figuras sublimes em jarros de barro e, por fim, em geral, do esculpir em bronze. Pois Quatremère investigou particularmente também o aspecto técnico da execução e calculou em que tamanho as placas dos dentes de elefantes podiam ser recortadas e quantas eram empregadas para isso segundo as dimensões colossais das figuras etc. Por outro lado, ele se esforçou igualmente em reproduzir, a partir das indicações dos antigos, um desenho da forma sentada de Júpiter e particularmente da grande cadeira com os baixos-relevos artísticos, e assim fornecer em cada relação uma representação da magnificência e consumação da obra.

Na Idade Média, o marfim foi usado principalmente em obras de menor tamanho da espécie a mais diversa, Cristo na cruz, Maria etc.; além disso, em copos com |441| representações de caças e outras cenas; nisso o marfim, por causa de sua lisura e dureza, tem ainda muitas vantagens em relação à madeira.

β) O material preferido e de longe o mais difundido nos antigos, todavia, era o *bronze*, em cuja fundição sabiam alcançar a suprema maestria. Principalmente no tempo de Mirón e Policleto ele foi usado geralmente para estátuas de deuses e outras espécies de obras escultóricas. A cor mais escura, menos determinada, o brilho, a lisura, do bronze não possui em geral a abstração do mármore branco, mas é, por assim dizer, mais quente. O bronze de que os antigos se serviam era em parte ouro e prata, em parte cobre em diversas misturas⁴². Assim, por exemplo, o bronze denominado corínto é uma mistura própria, que surgiu no incêndio de Corinto⁴³ a partir da inaudita riqueza desta cidade em estátuas e instrumentos em bronze. Mummius levou muitas estátuas para os navios, onde então o homem honrado, que tinha muita estima por tais tesouros, cheio de cuidados em conduzir as mesmas com segurança para Roma, preveniu os navegantes, sob ameaça de punição, que teriam de produzir estátuas iguais se elas fossem perdidas.

Na fundição do bronze os antigos alcançaram uma maestria inacreditável, por meio da qual se tornou para eles possível fundir tanto bronze sólido quanto fino. Pode-se certamente ver isso como algo meramente técnico, nada tendo a ver com o artístico propriamente dito; mas cada artista trabalha em uma matéria sensível, e é uma peculiaridade do gênio tornar-se mestre completo desta matéria, de modo que a habilidade e a destreza no técnico e no artesanal constituem elas mesmas um lado

42. Numerosos metais podiam, efetivamente, além do cobre, entrar na composição do bronze antigo: estanho, chumbo, zinco, prata. As combinações eram tanto mais variadas quanto eram freqüentes, desde a Antigüidade, as refundições. Depois da fundição, o bronze era por vezes recoberto de ouro (N. da T.).

43. Hegel alude à tomada de Corinto pelos romanos, após os conflitos com a Liga Aqueana. As tropas eram na época comandadas por Mummius (N. da T.).

do gênio. Nesta virtuosidade no fundir, uma tal obra escultórica podia ter um custo menor e ser requerida em menos tempo do que o cinzelamento de estátuas em mármore. Um segunda vantagem, que os antigos entendiam em alcançar por meio de sua maestria no fundir, era a pureza da fusão, que eles |442| levaram tão longe, que suas estátuas de bronze não precisavam de modo algum ser cinzeladas e por isso também não perdiam nada nos traços mais delicados, o que nunca pode ser inteiramente evitado no cinzelar. Se observarmos, pois, a enorme quantidade de obras de arte que surgiram com esta leveza e maestria no técnico, temos de admirá-las enormemente e conceder que o sentido artístico da escultura é um impulso e instinto próprio do espírito, que justamente em tal medida e difusão só poderia existir em *uma* época e sob *um* povo. Em todo o Estado da Prússia, por exemplo, ainda hoje em dia pode-se contar muito bem as estátuas em bronze, a única porta brônzea de igreja está em Gnesen e, além das estátuas de Blücher em Berlim e Breslauer e de Lutero em Wittemberg, há apenas poucas estátuas em bronze em Königsberg e em Düsseldorf.

O tom muito diferente e a plasticidade [*Bildsamkeit*] e fluidez infinitas por assim dizer deste material, que é compatível a todas as espécies de exposição, permite à escultura transitar para a multiplicidade a mais diversa de produções e assim ajustar a matéria sensível dócil a uma quantidade de ocorrências subjetivas, objetos delicados, vasos, ornamentos, pequenas coisas graciosas. O mármore, ao contrário, tem um limite de seu emprego na exposição de objetos e no tamanho dos mesmos, tal como ele, por exemplo, pode fornecer ainda urnas e vasos com baixos-relevos até uma certa proporção. Para objetos menores ele se torna, todavia, inútil. O bronze, ao contrário, que não só pode ser vertido em fôrmas, mas também ser marcado e gravado, não exclui quase nenhuma espécie e tamanho de exposição.

Como um exemplo mais preciso, merece menção conforme à coisa a *arte de cunhar moedas*. Também nelas os antigos forneceram obras-primas consumadas da beleza, embora estejam, na parte técnica da cunhagem, bastante distantes do estágio de desenvolvimento do maquinário. As moedas não foram propriamente cunhadas, mas |443| prensadas a partir de peças de metal quase esféricas. Este ramo da arte alcançou o seu ápice no tempo de Alexandre; já as moedas romanas de César pioraram; em nossa época, foi particularmente Napoleão que, em suas moedas e medalhas, se esforçou para restaurar a beleza dos antigos e elas são muito primorosas; em outros Estados, todavia, são na maioria das vezes o valor do metal e a exatidão que permanecem como o aspecto principal na cunhagem.

γ) O último material que corresponde de modo excelente à escultura é a *pedra*, que já tem por si mesma a objetividade da permanência e da duração. Já os egípcios cinzelavam seus colossos escultóricos com grande dificuldade no trabalho

com o mais duro granito, da cianita, do basalto etc., do modo o mais imediato, contudo, o *mármore* coincide em sua pureza e brancura macias, bem como em sua ausência de cor e suavidade do brilho, com a finalidade da escultura e obtém particularmente por meio do granulado e da transparência silente da luz uma grande vantagem em relação à brancura morta do gesso, que é claro demais e facilmente esconde os matizes mais finos. O emprego excelente do mármore encontramos nos antigos primeiramente na época tardia, no tempo de Praxíteles e Escopas⁴⁴, que atingiram a mais reconhecida maestria em estátuas de mármore. Certamente também Fíidas trabalhou em mármore, mas em grande parte apenas a cabeça, os pés e as mãos; Mirón e Policleto fizeram uso principalmente do bronze; Praxíteles e Escopas, ao contrário, procuravam remover a cor, este elemento heterogêneo à escultura abstrata. Sem dúvida, não pode ser negado que a beleza pura do ideal da escultura pode ser executada completamente tanto no bronze quanto no mármore; mas quando, como foi o caso em Praxíteles e Escopas, a arte começa a se aproximar da graça suave e do encanto da forma, então o mármore se mostra como o material mais adequado. Pois o mármore (Meyer, *História das Artes Plásticas nos Gregos*, vol. I, p. 279) “requer por causa de sua transparência a maciez dos contornos, [444] a evolução suave deles e seu encontro brando; de igual maneira a consumação graciosa, artística na brancura suave da pedra parece muito mais clara do que pode ocorrer mesmo no bronze mais nobre, que, quanto mais belo se torna ao esverdear, tanto menos brilhos e reflexos perturbadores produz”. Igualmente o tratamento cuidadoso dispensado também nesta época, na escultura, à luz e à sombra, cujas nuances e diferenças mais sutis são tornadas mais visíveis pelo mármore do que pelo bronze, são um novo motivo para preferir esta pedra ao emprego do metal.

c. Pedras preciosas e vidro

A estas espécies mais eminentes do material temos de juntar ainda à guisa de conclusão as *pedras preciosas* e o *vidro*.

As gemas, os camafeus e as pastas antigas são de valor incalculável, na medida em que elas repetem para nós em pequena proporção todo o círculo da escultu-

44. Praxíteles e Escopas são ambos escultores de século IV a.C., célebres principalmente por suas obras em mármore. O ateniense Praxíteles é, entre outras coisas, o autor de *Afrodite de Cnida*, que na época provocou escândalo por sua completa nudez, e do *Hermes que carrega o menino Dioniso* encontrado no Olimpo. Escopas era originário de Paros e suas duas esculturas mais conhecidas (a *Mênade dançante* e *O desejo*) foram conservadas apenas por meio de cópias romanas (N. da T.).

ra, da forma divina simples – contudo na mais alta consumação –, passando pelas espécies as mais diversas do agrupamento, até todas as ocorrências possíveis no que é gracioso e delicado. Contudo, Winckelmann faz em respeito à coleção de Stosch (vol. III, Prefácio, p. XXVII) a seguinte observação:

Vim aqui em primeiro lugar atrás do vestígio de uma verdade que me foi, depois, de grande valia na explicação dos monumentos mais difíceis, e esta consiste na sentença de que em pedras cortadas, bem como em trabalhos sublimes, as imagens foram muito raramente tomadas de acontecimentos posteriores à Guerra de Tróia ou posteriores ao retorno de Ulisses em Ítaca, se se excluir os heraclidas ou os descendentes de Hércules: pois a história dos mesmos se limita ainda com a fábula que é uma proposta do próprio artista. Contudo, é-me conhecido apenas uma única imagem da história dos heraclidas.

No que diz respeito, em primeiro lugar, às gemas, elas mostram as figuras autênticas e mais consumadas da beleza suprema, como |445| obras naturais orgânicas, e podem ser observadas através da lupa sem perder a pureza de seus traços. Apresento isso apenas pelo fato de que a técnica artística se torna aqui quase uma arte do *sentimento* [*Gefühls*], na medida em que o artista, ao contrário do escultor, não pode considerar com o olho o seu fazer e regê-lo com ele, mas deve tê-lo, por assim dizer, no sentimento. Pois ele mantém a pedra colada sobre a cera contra pequenas lâminas circulares, giradas por um pedal e imprime assim as Formas. Desse modo, é o sentido do tato que possui a concepção, a intenção, dos traços e do desenho, e as dirige de modo tão consumado que nestas pedras, quando se olha as mesmas contra a luz, acredita-se ter diante de si um trabalho elevado.

De espécie oposta, em segundo lugar, são os *camafeus*⁴⁵, que expõe as formas cortadas de modo sublime a partir da pedra. Particularmente o ônix foi empregado como material para isso, donde os antigos entendiam ressaltar espiritualmente com sentido e gosto as diversas situações coloridas, particularmente a branca e o castanho amarelado. Emílio Paulo carregou consigo para Roma uma grande quantidade de tais pedras e vasilhas pequenas.

Nas exposições em tais espécies múltiplas do material, os artistas gregos não colocaram à base quaisquer situações poetizadas, mas extraíram a sua matéria todas as vezes, além dos bacanais e das danças, dos mitos divinos e das lendas e tiveram diante dos olhos mesmo em urnas e exposições de enterros certos aspectos que estavam em relação com o indivíduo que devia ser honrado com este acontecimento. O expressamente alegórico, ao contrário, não pertence ao ideal autêntico, mas surge primeiramente na arte mais recente.

45. A escultura em relevo do camafeu se opõe à técnica do entalhe. Camafeu é uma pedra preciosa com camadas de diversos matizes e esculpida em relevo (N. da T.).

|446| 3. ESTÁGIOS HISTÓRICOS DE DESENVOLVIMENTO

Consideramos até agora a escultura inteiramente como a expressão mais adequada do ideal clássico. Todavia, o ideal não tem apenas em si mesmo um desenvolvimento, por meio do qual ele se torna a partir de si naquilo que é segundo o seu conceito e igualmente começa a progredir além desta concordância com a sua própria natureza essencial; mas, como já vimos na segunda parte durante o decurso das Formas de arte particulares [*besonderen Kunstformen*], ele também alcança fora de si mesmo no modo simbólico de exposição um pressuposto, que, para já ser em geral ideal, tem de sobrepujar, bem como uma outra arte, a romântica, pela qual ele mesmo é sobrepujado.

Ambas as Formas de arte, tanto a simbólica como a romântica, apreendem igualmente como elemento de sua representação a forma humana, cuja Forma espacial elas retêm e, por isso, apresentam visivelmente no modo da escultura. Por isso, quando for o caso, temos de fazer menção também ao desenvolvimento histórico, não apenas do grego e do romano, mas também temos de falar da escultura oriental e da cristã. Contudo, dentre os povos, junto aos quais o *simbólico* constituía o tipo fundamental de suas produções artísticas, foram tão-somente os egípcios que começaram a empregar para os seus deuses a forma humana que se impõe para fora da mera existência natural, de modo que encontram principalmente neles a escultura, já que forneciam em geral uma existência artística a suas intuições no material como tal. Mais difundido, ao contrário, e de um desenvolvimento mais rico é a escultura cristã, tanto no seu caráter medievo romântico, quanto em sua formação ulterior, na qual ela se esforça a se conectar de novo mais proximamente do princípio do ideal clássico e, com isso, a produzir o que é especificamente adequado à escultura.

Segundo estes pontos de vista, quero indicar, *em primeiro lugar*, como conclusão desta |447| seção inteira, ainda algo sobre a escultura *egípcia* à diferença da grega e como estágio prévio do ideal autêntico.

Um *segundo* estágio é formado em seguida pelo progredir peculiar da escultura *grega*, que se liga à *romana*. Aqui temos de olhar principalmente para o estágio que precede o modo de exposição ideal propriamente dito, já que consideramos a escultura ideal mesma no segundo capítulo de modo mais extenso.

Em terceiro lugar, resta-nos ainda fornecer de modo breve o princípio para a escultura cristã. Todavia, posso me deter a esse respeito em geral apenas no mais universal.

a. A escultura egípcia

Quando estamos empenhados em encontrar historicamente na Grécia a arte clássica da escultura, antes mesmo de chegarmos a esta meta nos deparamos imediatamente com arte egípcia também como escultura, e certamente não apenas com respeito às obras grandiosas, que testemunham a técnica e elaboração a mais elevada em um estilo inteiramente peculiar, mas também como um ponto de partida e uma fonte para as Formas da plástica grega. Que esta última coisa seja também segundo a história efetiva como um contato externo, um captar e aprender por parte dos artistas gregos, é algo que deve ser estabelecido, no que diz respeito ao significado das imagens expostas de deuses no campo da mitologia com vistas ao modo de tratamento artístico, por meio da história da arte. A relação das representações gregas e egípcias dos deuses foi atestada e demonstrada por Heródoto, Creuzer crê encontrar particularmente nas moedas a relação exterior da arte e dá grande valor principalmente às moedas áticas. Ele me mostrou uma que possuía e na qual se encontrava sobretudo o rosto, um perfil, que tinha bem o traço das fisionomias das imagens egípcias (1821). Todavia, |448| podemos deixar aqui de lado todo este elemento puramente histórico e devemos apenas considerar se, em vez disso, deve ser mostrada uma relação interior necessária. Já fiz menção a esta necessidade anteriormente. Ao ideal, à arte consumada, deve preceder uma não consumada, por meio de cuja negação, a saber, pela eliminação da deficiência ainda colada a ela, o ideal primeiramente se torna ideal. Nesse sentido, arte clássica tem certamente um *dever*, que, contudo, deve obter fora dela uma existência autônoma, já que ela, como clássica, tem atrás de si toda pobreza, todo *dever*, e deve ser consumada em si mesma. Este *dever* como tal consiste no fato de que o Conteúdo da exposição começa a ir primeiro ao encontro do ideal, permanecendo, todavia, incapaz de uma concepção ideal, na medida em que ele ainda pertence à intuição simbólica, que ainda não é capaz de configurar em um o universal do significado e a forma individual intuível. Que a escultura *egípcia* tenha um tal caráter fundamental é a única coisa que eu quero indicar aqui de modo breve.

α) A próxima coisa que deveria ser mencionada aqui é a carência em *liberdade* interior, criadora, a despeito de toda consumação da técnica. As obras escultóricas gregas se originam da vitalidade e da liberdade da fantasia, que transforma as representações religiosas existentes em formas individuais e torna para si objetiva, na individualidade desta produção, a sua própria intuição ideal e consumação clássica. As imagens egípcias de deuses, ao contrário, mantêm um tipo estacionário; como já disse Platão (*As Leis*, livro II, Steph. 656): Desde antigamente as exposições eram determinadas pelos sacerdotes, e nem aos pintores nem a outros

mestres era permitido em figuras fazer algo de novo, ou inventar algo diferente do familiar, do ancestral; nem mesmo agora é permitido. Por isso, você achará que o que foi feito ou configurado há uma miríade de anos (e certamente não uma miríade, como se costuma dizer, mas efetivamente muitos anos), |449| não é nem mais belo nem mais feio que o que é elaborado hoje em dia. – A esta fidelidade estacionária estava ligada a circunstância de que no Egito, como se depreende de Heródoto (II, 167), os artistas gozavam apenas de pouca atenção e, junto com os seus filhos, tinham de ser inferiores a todos os outros cidadãos que não praticavam o ofício da arte. Além disso, a arte não é praticada aqui por um impulso livre, todavia, no domínio das castas, o filho seguia o pai não apenas em respeito à sua condição, porém também na espécie da prática de seu ofício e de sua arte, e um colocava o seu pé na pegada do outro, de modo que, tal como Winckelmann já se expressa (vol. III, livro segundo, cap. 1, p. 74): “parece que ninguém deixou uma pegada que poderia chamar de sua”. Desse modo, a arte se manteve neste atamento firme do espírito, com o qual está afastado o movimento do gênio livre, artístico, não o impulso da honra e do pagamento exterior, mas sim o impulso superior de ser *artista*, isto é, trabalhar não como artesão de modo mecânico, abstrato e geral segundo Formas e regras prontas existentes, mas olhar a própria individualidade em sua obra como a própria criação específica.

β) No que diz respeito, em segundo lugar, às obras de arte mesmas, Winckelmann, cujas descrições demonstram, também aqui, grande refinamento na observação e discernimento, indicou o caráter da escultura egípcia em seus traços principais da maneira que se segue (vol. III, livro segundo, cap. 2, pp. 77-84).

No geral, falta à forma [*Gestalt*] inteira e suas Formas [*Formen*] a graça e vitalidade que advêm da oscilação orgânica propriamente dita das linhas; os contornos são retos e em poucas linhas desregradas, a posição aparece oprimida e rígida, os pés compridos um de encontro ao outro, e quando eles estão dispostos um diante do outro em figuras de pé, permanecem, todavia, |450| na mesma direção e não são voltados para fora; igualmente pendem os braços em figuras masculinas, retas e fortemente pressionadas, para baixo junto ao corpo. As mãos, diz Winckelmann mais adiante, têm uma Forma como em homens que deterioraram ou descuidaram mãos que não eram malformadas, os pés são contudo mais planos e estendidos, os artelhos igualmente compridos e o artelho menor não está nem torto nem curvado para dentro, senão mãos, unhas, artelhos, não são malformados, mesmo que em dedos e artelhos não estejam indicadas as articulações; pois como também em todas as outras partes descobertas estão pouco assinalados os músculos e os ossos e em nada os nervos e as veias, de modo que falta no detalhe, apesar da execução laboriosa e habilidosa, aquela espécie de elaboração que fornece à forma primeiro

a animação e vitalidade propriamente ditas. Os joelhos, ao contrário, os tornozelos e os cotovelos, se mostram elevados, tal como na natureza. Figuras masculinas destacam-se particularmente por um corpo incomumente magro acima dos quadris; as costas não são visíveis por causa da coluna em que as estátuas se apóiam e com a qual são elaboradas em uma peça única.

Pois a esta imobilidade, que não deve ser vista como uma mera inabilidade dos artistas, mas como intuição originária das imagens dos deuses e como seu repouso de profundo mistério, se liga imediatamente a ausência de situação e a carência de toda espécie de ação que se manifesta na escultura pela posição e movimento das mãos, pelo gesto e expressão dos traços. Pois certamente encontramos entre as exposições egípcias em obeliscos e paredes muitas figuras em movimento, mas apenas como relevos e na maioria das vezes pintados.

Para indicar ainda alguns detalhes, os olhos não se encontram, como no ideal grego, de um algum modo profundos, mas, ao contrário, estão quase que juntos com a testa e traçados plana e obliquamente, as sobrancelhas, as pálpebras e as bordas dos lábios são indicadas, na maioria das vezes, por linhas cavadas |451| ou as sobrancelhas são marcadas por uma faixa elevada que chega até às têmporas e ali são cortadas angulosamente. Portanto, o que falta aqui sobretudo é a proeminência da testa e, com isso, ao mesmo tempo, em orelhas incomumente altas e narizes recurvados, tal como na natureza ordinária, o retroceder dos ossos malares, que ao contrário são fortemente indicados e ressaltados, ao que se contrapõe o queixo sempre retraído e pequeno, a boca rigorosamente fechada e seu ângulo puxado mais para cima do que para baixo e os lábios aparecem separados um do outro apenas por um mero corte. No todo, as formas carecem então não apenas da liberdade e vitalidade, mas a cabeça principalmente da expressão da espiritualidade, na medida em que predomina o animalesco e não concede ainda ao espírito sair para uma aparição [*Erscheinung*] autônoma.

Animais, ao contrário, segundo o relato de Winckelmann, são executados com muita compreensão e uma multiplicidade delicada de contornos que se desviam suavemente e partes interrompidas com fluidez, e se a vida espiritual nas formas humanas ainda não libertou do tipo animalesco e não se fundiu para o ideal com o sensível e natural de modo novo, livre, então o significado simbólico específico tanto das formas [*Gestalten*] humanas quanto das animais se mostra expressamente naquelas imagens expostas também pela escultura, nas quais as Formas [*Formen*] humanas e animais surgem em ligação enigmática.

γ) As obras de arte que carregam em si ainda este caráter permanecem, por isso, em um estágio que ainda não ultrapassou a ruptura entre o significado e a forma, pois para elas o significado é ainda o principal e, por isso, refere-se mais à

representação das mesmas em sua universalidade do que ao habituar-se a uma forma individual e ao deleite da intuição artística.

Aqui a escultura advém ainda do espírito de um povo, |452| do qual se pode dizer, por um lado, que penetrou até a necessidade do *representar*, na medida em que se satisfaz em encontrar na obra de arte o que foi *aludido*, o que reside na representação e aqui certamente o que reside na representação *religiosa*. Por isso, podemos, no que se refere à escultura, denominar os egípcios de ainda destituídos de formação [*ungebildet*] – por mais longe que tenham chegado no esforço e na consumação da execução técnica – na medida em que ainda não requerem para suas formas a verdade, a vitalidade e a beleza que são animadas pela obra de arte livre. Sem dúvida, os egípcios não permanecem presos na mera representação e nas necessidades dela, mas progredem também para a intuição e intuitibilidade [*Veranschaulichung*] de formas humanas e animais, sim, eles sabem inclusive apreender e dispor as formas que reproduzem sem desfiguração, de modo claro, em relações corretas, mas eles nem sobram a vida para dentro deles, que a forma humana ademais já tem na efetividade, nem a vida superior por meio da qual se poderia expressar um agir e pairar do espírito nestas Formas feitas sob medida para ele. As suas obras mostram, ao contrário, apenas uma seriedade destituída de vida, um mistério não desvendado, de modo que a forma não pode pressentir seu próprio interior individual, mas um significado ulterior ainda estranho a ela. Para indicar apenas um exemplo, uma figura que constantemente se repete é Ísis segurando Hórus sobre os joelhos. Tomado de modo exterior, temos aqui o mesmo tema [*Gegenstand*] que Maria com a criança na arte cristã. Na posição egípcia simétrica, retilínea, imóvel, se mostra, todavia, como foi dito recentemente (*Cours d'Archéologie* par Raoul Rochete, 1-12^{me} leçon. Paris 1829; *Folha de Arte* n° 8 do *Folha Matutina para Pessoas Cultas*, 1829),

nem uma mãe, nem uma criança; nenhum rastro de inclinação, de sorriso ou de carícias, em poucas palavras, nem a menor expressão de qualquer espécie. Quieta, intocável, imperturbável. é a mãe divina que amamenta |453| a criança divina, ou ainda mais não é nem deusa, nem mãe, nem filho, nem deus; é apenas um signo sensível de um pensamento que não é capaz de nenhum afeto e nenhuma paixão, não a exposição verdadeira de uma ação efetiva, muito menos a expressão correta de um sentimento natural.

Justamente isso constitui nos egípcios a ruptura do significado e da existência e a ausência de formação para a intuição artística. O seu sentido interior, espiritual, é ainda tão apático, que não guarda a necessidade da precisão de uma exposição verdadeira e viva, realizada até a determinidade, à qual o sujeito que intui nada acrescenta, mas precisa apenas se comportar de modo receptivo e reprodutivo, já que tudo é dado pelo artista. Já deve ser desperto um sentimento de si mais elevado da própria individualidade, do que a que possuem os egípcios, para não se satisfazer com

o indeterminado e superficial na arte, mas tornar válida a reivindicação por entendimento, racionalidade, movimento, expressão, alma e beleza em obras de arte.

b. A escultura dos gregos e dos romanos

Este sentimento de si mesmo, no que diz respeito à escultura, vemos se tornar completamente vivo primeiramente nos gregos e desse modo consideramos apagada toda a deficiência deste estágio egípcio prévio. Todavia, no desenvolvimento não temos de realizar um salto brusco das incompletudes de uma escultura ainda simbólica para a consumação do ideal clássico, mas, tal como eu já disse várias vezes, o ideal, em seu próprio âmbito, tem de apagar, mesmo que seja elevado a um estágio superior, o deficiente, por meio de qual ele é inicialmente impedido na consumação.

α) Como tais começos no interior da escultura clássica mesma, quero fazer menção de modo inteiramente breve aqui aos assim chamados *eginetes* e às obras de arte *etruscas antigas*.

|454| Estes dois estágios ou estilos já ultrapassam tal ponto de vista, que, tal como nos egípcios, se satisfaz em repetir inteiramente as Formas que certamente não são contrárias à natureza, mas sim sem vida, tal como ele as captou dos outros, e está satisfeito em colocar para a representação uma forma a partir da qual a representação pode abstrair para si o seu próprio conteúdo religioso e memorá-lo, mas não trabalhar para a intuição de um modo pelo qual a obra se mostra como a concepção e vitalidade próprias do artista.

Igualmente, todavia, este estágio prévio próprio da arte ideal ainda não penetra até o efetivamente clássico, pois ele se mostra, por um lado, ainda preso ao típico e desse modo não vivo, por outro lado certamente se encontra oposto à vitalidade e ao movimento, mas pode alcançar primeiramente apenas a vitalidade do *natural* mesmo em vez daquela beleza animada pelo espírito, que expõe a vida do espírito inseparada da vitalidade de sua forma natural e que toma as Formas individuais desta união pura e simplesmente consumada igualmente a partir da intuição do existente como a partir da criação livre do gênio.

As obras de arte de Egina⁴⁶, sobre as quais se discutiu se pertenciam ou não à arte grega, apenas em tempo recente se tornaram melhor conhecidas. Nelas é ne-

46. Os escultores do templo de Afaia, em Egina, foram descobertos em 1811 pela expedição germano-britânica dos "Diletantes" e expostos em Munique em 1828 (N. da T.).

cessário diferenciar imediata e essencialmente, no que diz respeito à exposição artística, a cabeça dos membros restantes. O corpo inteiro, a saber, com exceção da cabeça, é prova da concepção e da imitação a mais fiel da natureza. Mesmo as contingências da pele são copiadas e executadas primorosamente com um tratamento do mármore digno de admiração, os músculos fortemente ressaltados, o esqueleto do corpo assinalado, as formas comprimidas em desenho rígido, mas reproduzidas com tal conhecimento do organismo humano, que as figuras, desse modo, parecem vivas até a ilusão, |455| sim, de modo que quase nos assustamos e recebemos tocá-las, segundo o relato de Wagner (*Relato sobre as Obras Plásticas Eginéticas... Com Observações de História da Arte de Schelling*, 1817).

Na elaboração das cabeças, ao contrário, renuncia-se inteiramente à exposição fiel da natureza; um entalhe de igual forma dos rostos se mantém em todas as cabeças em toda a diversidade da ação, dos caracteres, das situações, os narizes são pontudos, a testa ainda se encontra inclinada para trás sem ascender reta e livremente, as orelhas estão altas, os olhos cortados oblongamente estão dispostos de modo plano e inclinado, a boca fechada termina em ângulos puxados para cima, as maçãs do rosto são conservadas planas, o queixo, contudo, é forte e anguloso. Igualmente reincidente é a forma dos cabelos e a prega dos vestidos, onde predomina a simetria, que se faz valer também na posição e no agrupamento, e então também a espécie peculiar da ornamentação. Em parte, esta uniformidade foi atribuída a uma concepção não bela de traços nacionais, em parte derivada do fato de que esta veneração da tradição antiga de uma arte ainda não consumada atou as mãos dos artistas. O artista que é vivo em si mesmo e na sua produção, todavia, não deixa que atem as suas mãos de *tal* modo, e este típico em uma outra habilidade grande deve por isso ser interpretado como um atamento do espírito, que ainda não se sabe livre e autônomo em seu criar artístico.

Finalmente, as posições também são uniformes, mas não propriamente duras, mas muito mais rudes, frias, e em parte nas batalhas semelhantes às posições que os artesãos adotam em seus procedimentos, por exemplo, o carpinteiro ao aplinar.

Para extrair destas descrições um resultado geral, |456| podemos dizer que o que falta a estas obras plásticas do maior interesse para a história da arte em sua cisão da tradição e da imitação da natureza é a animação *espiritual*. Pois segundo aquilo que eu já apresentei no segundo capítulo, o espiritual só pode ser expresso no rosto e na posição. Certamente os membros restantes designam as diferenças naturais do espírito, do sexo, da idade etc., mas o espiritual propriamente dito só pode ser reproduzido pela posição. Traços do rosto e posição são, contudo, nos eginetas justamente o que é ainda relativamente destituído de espírito.

As obras de arte etruscas, que são legitimadas como autênticas por inscrições, mostram esta mesma imitação da natureza em uma proporção ainda mais elevada mas elas são mais livres na posição e nos traços do rosto, e algumas delas estão mais próximas do retrato. Assim, por exemplo, Winckelmann (vol. III, cap. 2, § 10, p. 188, e prancha VI A) fala de uma estátua masculina que é inteiramente retrato, mas que parece proceder de uma época mais tardia da arte. Trata-se de um homem em tamanho adulto que expõe uma espécie de orador, uma pessoa revestida de autoridade, respeitável, e é de grande e desimpedida naturalidade e determinidade da expressão. Notável e característico seria se, em solo romano, tivesse sido familiar não o ideal, mas a natureza efetiva e prosaica.

β) A escultura *ideal* autêntica, *em segundo lugar*, tem, para atingir o ponto culminante do clássico, de renunciar sobretudo ao meramente típico e à veneração diante do que foi recebido e dar espaço para a liberdade artística da produção. E esta liberdade somente consegue, de um lado, elaborar inteiramente a universalidade do significado na individualidade do forma, de outro lado, elevar as Formas sensíveis para a altura da expressão autêntica de seu significado espiritual. Desse modo vemos o rígido e o atado que reside nos começos da arte mais antiga, bem como o sair do significado por sobre |457| a individualidade, por meio da qual o conteúdo deve se expressar, libertado para aquela vitalidade em que as Formas corpóreas também, por seu lado, perdem tanto a conformidade abstrata das formas de um caráter transmitido, bem como a naturalidade ilusória, e, ao contrário, progridem para a individualidade clássica, que tanto vivifica a universalidade da Forma para a particularidade, quanto torna completamente corrente a sensibilidade e a realidade da mesma à expressão da espiritualização. Esta espécie da vitalidade não diz respeito apenas à forma, mas também à posição, ao movimento, à vestimenta, ao agrupamento, ou seja, a todos os lados que eu anteriormente diferenciei com maior precisão e sobre os quais discorri.

O que se coloca aqui em unidade é a universalidade e individualidade, que tanto no que diz respeito ao Conteúdo espiritual como tal quanto no que concerne à Forma sensível devem ser postos em concordância, antes de serem capazes de entrar conjuntamente em conexão indissolúvel, que é o verdadeiramente clássico. Esta identidade, todavia, possui ela mesma novamente os seus estágios. De um lado, a saber, o ideal ainda se inclina para a *altura* e a rigidez, que certamente não recusa seu estímulo e movimento vivos, mas os mantém juntos de modo ainda mais firme sob o domínio do universal, enquanto do outro lado o universal se perde cada vez mais no individual e, na medida em que desse modo lhe escapa a sua profundidade, sabe substituir o perdido apenas por meio da formação do individual e do sensível e, por isso, passa do elevado para o aprazível, o ornado, para a serenidade

e o encanto adulator. No centro se encontra um *segundo* estágio, que conduz a rigidez do primeiro para uma individualidade ulterior, sem contudo já ter alcançado a sua finalidade principal na mera *graciosidade*.

γ) Na arte romana, em terceiro lugar, já se mostra a dissolução inicial da escultura clássica. Aqui, a saber, o ideal propriamente dito não é mais o que sustenta |458| toda a concepção e a execução; a poesia de vivificação espiritual, o alento interior e a nobreza de aparição em si mesma consumada, estas vantagens peculiares da plástica [*Plastik*] grega desaparecem e dão lugar no todo à preferência por aquilo que mais se aproxima do retrato. Esta verdade natural que se configura penetra por todos os lados. Contudo, neste seu círculo próprio, a escultura romana sustenta ainda sempre um estágio tão elevado, que ela essencialmente só se encontra atrás da grega, na medida em que lhe escapa o que é propriamente consumidor na obra de arte, a poesia do ideal, no verdadeiro sentido da palavra.

c. A escultura cristã

Ao contrário, no que diz respeito à escultura *cristã*, ela tem desde sempre um princípio de concepção e de exposição que não coincide de modo tão imediato com o material e as Formas da escultura, como é o caso no ideal clássico da fantasia e arte gregas. Pois o romântico, como vimos na segunda parte, tem a ver essencialmente com o interior que entrou em si mesmo desde a exterioridade, com a subjetividade espiritual, referida a si mesma, que certamente aparece no exterior, mas que o deixa como está por si mesmo segundo sua particularidade, sem requerer uma fusão com o interior e o espiritual, como exige o ideal da escultura. Dor, sofrimento do corpo e do espírito, martírio e expiação, morte e ressurreição, a personalidade subjetiva espiritual, a interioridade, o amor, o coração e o ânimo, este conteúdo propriamente dito da fantasia religiosa romântica não é nenhum objeto para o qual a forma exterior abstrata como tal em sua totalidade espacial e o material em sua existência sensível não posta idealmente pudesse fornecer a Forma pura e simplesmente adequada e o material igualmente congruente. Por isso, no romântico a escultura não fornece também o traço fundamental para as artes restantes e a existência inteira, tal como na Grécia, mas dá lugar à pintura |459| e música como as artes mais adequadas à interioridade e à particularidade livre, perpassada pelo interior, do exterior. Certamente encontramos também na época cristã a escultura em madeira, em mármore, em bronze, com trabalhos em prata e em ouro, ser praticada das maneiras as mais diversas e levadas constantemente à maior maestria, mas ela não é a arte que erige, tal como a escultura grega, a imagem verdadeiramente ade-

quada de deus. A escultura religiosa romântica permanece, pelo contrário, mais que a grega como um adorno da arquitetura. Os santos se encontram na maioria das vezes em nichos sobre pequenas torres e contrafortes ou nas portas de entrada – enquanto o Nascimento, o Batismo, a Paixão e a Ressurreição e outras tantas situações da vida de Cristo, as grandes concepções [*Anschauungen*] do juízo final etc. conduzem imediatamente por meio de sua multiplicidade para o relevo sobre portas de igrejas, em muros de igrejas, em pias batismais, em cadeiras do coro etc. e se inclinam facilmente para o que é a modo de arabescos. Em geral, a escultura alcança aqui em maior grau, por causa da interioridade espiritual, cuja expressão é predominante, um princípio pictórico, do que é permitido à plástica [*Plastik*] ideal. Do outro lado, a escultura apreende a vida mais comum e, desse modo, o que é da espécie do retrato, que ela também não mantém distante das exposições religiosas, tal como na pintura. O Homem dos Gansos, por exemplo, no mercado de Nürenberg, que é muito estimado por Goethe e Meyer, é um camponês representado com sua vivacidade em bronze (pois em mármore não seria possível), que carrega em cada um dos braços um ganso destinado à venda⁴⁷. Também as muitas esculturas que se encontram diante da Igreja de São Sebaldo⁴⁸ e outras tantas igrejas e construções, particularmente da época anterior a Peter Vischer⁴⁹, e que expõem temas [*Gegenstände*] religiosos, por exemplo, a partir da Paixão, fornecem uma intuição clara desta espécie do particular da forma, da expressão, dos gestos e das feições, principalmente na gradação da dor.

[460] A escultura romântica, que com demasiada freqüência se perde nas maiores confusões, permanece por isso, na maioria das vezes, fiel ao princípio propriamente dito da Plástica [*Plastik*] onde de novo se liga estreitamente aos gregos e ou se esforça em tratar materiais antigos no sentido dos antigos mesmos ou em tratar estátuas de heróis e reis e retratos de modo escultórico e em aproximá-los dos antigos. Isso ocorre particularmente hoje em dia. Todavia, a escultura soube também, no campo de temas [*Gegenstände*] religiosos, fornecer coisas primorosas. Nesse sentido, quero lembrar apenas Miguel Ângelo. O seu Cristo morto, do qual existe aqui na coleção real uma cópia a partir de molde, não pode ser suficientemente admirado. A imagem de Maria no Convento de Brügge, uma obra excelente, alguns

47. Esta pequena estátua na fonte do mercado de frutas, em Nürenberg, era muitas vezes citada no século XIX como a mais célebre obra alemã em bronze da Renascença. Ela é datada em torno de 1540 (N. da T.).

48. Igreja de Nürenberg (N. da T.).

49. Peter Vischer, chamado Pedro, o antigo, fazia parte de uma dinastia de escultores e fundidores estabelecidos em Nürenberg a partir de 1453. Ele era especialista na fundição em bronze e, além disso, ficou conhecido por ter se inspirado na Antigüidade e na arte italiana (N. da T.).

não consideram autêntica; sobretudo o sepulcro do conde de Nassau em Breda me atraiu. O conde está deitado com a sua esposa em tamanho real em alabastro branco sobre uma placa de mármore preto. No canto da pedra se encontram Régulo, Haníbal, César e um guerreiro romano em posição curvada e sustentam sobre si uma placa semelhante à inferior. Nada é mais interessante do que ver representado por Miguel Ângelo um caráter como o de César. Aos temas [*Gegenstände*] religiosos, contudo, pertence o espírito, o poder da fantasia, a força, a profundidade, a audácia e a habilidade de um tal mestre para poder unir o princípio plástico [*plastische*] dos antigos com a espécie da animação, que reside no Romântico, em tal peculiaridade produtiva. Pois toda a direção do sentido cristão, como foi dito, onde a intuição e a representação religiosas se encontram no ponto culminante, não está voltada para a Forma clássica da idealidade, o qual constitui a próxima e suprema determinação da escultura.

A partir daqui podemos fazer a transição da escultura para um outro princípio da concepção e exposição artísticas, que carece para a sua realização também de um outro material sensível. Na escultura clássica |461| foi a individualidade objetiva *substancial* como humana que forneceu o ponto central e que colocou tão alto a forma humana como tal, de modo que ela manteve fixo a mesma abstratamente como mera beleza da *forma* e a conservou para o divino. Por isso, todavia, o homem, tal como ele entra aqui segundo o conteúdo e a Forma na exposição, *não é* o homem *concreto* pleno, inteiro; o antropomorfismo da arte permanece inacabado na escultura antiga. Pois o que falta a ela é tanto a humanidade em sua *universalidade* objetiva e ao mesmo tempo identificada com o princípio da *personalidade absoluta*, quanto também aquilo que é denominada comumente de humano, o momento da *singularidade subjetiva*, da fraqueza humana, particularidade, contingência, arbitrariedade, naturalidade imediata, paixão etc., um momento que deve ser puxado para dentro daquela universalidade, para que a *individualidade inteira*, o sujeito em sua abrangência total e no círculo infinito de sua efetividade possa aparecer como princípio do conteúdo e do modo de exposição.

Na escultura clássica, um desses momentos, o humano, segundo seu lado natural imediato, aparece em parte apenas em animais, semi-animais, faunos etc., sem serem chamados de volta para a subjetividade e serem postos negativamente nela, em parte esta escultura passa nela mesma para o momento da particularidade e da direção para fora apenas no estilo *aprazível*, nas mil serenidades e ocorrências para as quais a plástica [*Plastik*] se move para fora. Ao contrário, falta a ela o princípio da profundidade e infinitude do subjetivo, da reconciliação interior do espírito com o absoluto, da unificação ideal do homem e da humanidade com Deus. O conteúdo, que entra na arte adequadamente a este princípio, certamente conduz a escultu-

ra cristã à intuição, mas justamente esta exposição artística mostra que a escultura não é suficiente para a efetivação deste conteúdo, de modo que ainda precisam surgir outras |462| artes para colocar em obra aqui o que a escultura permanece incapaz de alcançar. Estas novas artes, na medida em que são as mais adequadas à Forma de arte romântica, podemos reunir sob o nome de *artes românticas*.

|11| *Terceira Seção*

AS ARTES ROMÂNTICAS

O princípio da *subjetividade*, conforme vimos, que irrompe no conteúdo e no modo da exposição artística, produz a transição universal da escultura para as demais artes. A subjetividade é o conceito do espírito que existe idealmente [*ideell*] para si mesmo, que se recolhe desde a exterioridade na existência interior, que, por conseguinte, não se reúne mais com a sua corporalidade em uma unidade destituída de separação.

Desta transição segue-se, por isso, imediatamente a dissolução, a separação recíproca [*Auseinandertreten*] do que está contido e compreendido mutuamente na unidade substancial, objetiva, da escultura no foco de seu repouso, quietude e acabamento fechado. Podemos considerar esta separação [*Scheidung*] segundo dois lados. Pois, por um lado, no que se refere ao seu *Conteúdo*, a escultura vinculou imediatamente o substancial do espírito à individualidade ainda não refletida em si mesma como sujeito singular e, por conseguinte, constituiu uma unidade *objetiva* no sentido de que a objetividade em geral não mais significa o que é em si mesmo eterno, imutável, verdadeiro, o substancial não entregue ao arbítrio e à singularidade; por outro lado, a escultura permaneceu presa ao derramamento inteiro deste Conteúdo espiritual na corporalidade como o que anima e significa o mesmo e, com isso, à formação de uma nova unificação *objetiva* no sentido de que a objetividade – em oposição ao apenas interior e subjetivo – designa a existência exterior real.

Se estes lados, tornados pela primeira vez adequados um ao outro por meio da escultura, se separam, então a espiritualidade que recuou em si mesma não apenas se encontra agora em oposição ao *exterior* em geral, à natureza, bem como à

própria corporalidade do interior, |12| mas também no âmbito do *espiritual* mesmo o substancial e o objetivo [*das Objektive*] do espírito, na medida em que não permanecem mais mantidos em individualidade substancial simples, estão separados da singularidade viva subjetiva como tal, e todos estes momentos até agora amalgamados em-um [*in eins*] tornam-se mutuamente e por si mesmos livres, de modo que eles também devem nesta liberdade mesma ser elaborados pela arte.

1. Segundo o conteúdo, alcançamos desse modo, por um lado, a substancialidade do espiritual, o mundo da verdade e da eternidade, o *divino*, o qual, porém, de acordo com o princípio da subjetividade, é ele mesmo apreendido e efetivado pela arte como sujeito, personalidade, como absoluto que se sabe a si em sua espiritualidade infinita, como Deus no espírito e na verdade. Em oposição a ele sobressai a subjetividade mundana e *humana*, a qual, não estando mais em unidade imediata com o substancial do espírito, pode, pois, desdobrar-se segundo toda a particularidade humana e tornar acessível à arte o peito humano inteiro e toda a plenitude do fenômeno humano.

Mas ambos os lados encontram o ponto de sua reunificação no princípio da *subjetividade*, que é comum a ambos. Por isso, o absoluto aparece igualmente como sujeito vivo, efetivo e, desse modo, também humano, bem como a subjetividade humana e finita, como espiritual, torna em si mesma vivos e efetivos a substância absoluta e a verdade, o espírito divino. A nova unidade desse modo conquistada, porém, não traz mais o caráter daquela primeira imediatez, tal como a escultura a expõe, mas o caráter de uma união e reconciliação que se mostra essencialmente como mediação dos lados distintos e, de acordo com o seu conceito, apenas é capaz de se dar a conhecer completamente no *interior* e no ideal [*Ideellen*]¹.

Por ocasião da divisão geral da nossa ciência inteira (vol. I, p. 98), eu já expressei |13| que, se o ideal da escultura apresenta sensível e presentemente a individualidade sólida em si mesma do Deus em sua corporalidade pura e simplesmente adequada a ele, a este objeto se opõe agora à comunidade como a reflexão espiritual em si mesma. O espírito que retornou a si mesmo, porém, pode apenas representar para si a substância mesma do espiritual como espírito e, com isso, como sujeito, alcança ao mesmo tempo o princípio da reconciliação espiritual da subjetividade singular com Deus. Como sujeito singular, todavia, o homem também tem existência natural contingente e um círculo mais amplo e mais limitado de interes-

1. No domínio das artes românticas, Hegel refere-se com frequência a um "ideal" que não é o *ideal*, ou seja, o ideal artístico por excelência realizado no mundo grego, e sim o *Ideell*, ou seja, o "ideal" não fenomênico que está mais próximo da "Idéia" interior, religiosa e filosófica. O termo "ideal" traduzindo *Ideell* será acompanhado em nossa tradução pelo original alemão (N. da T.).

ses finitos, de carências, de fins e de paixões, no qual ele, do mesmo modo, pode tornar-se autônomo e se satisfazer, bem como mergulhar o mesmo naquelas representações de Deus e na reconciliação com Deus.

2. No que se refere, *em segundo lugar*, ao lado do *exterior*, no que diz respeito à exposição, ele se torna igualmente autônomo em sua particularidade e alcança um direito de surgir nesta autonomia, uma vez que o princípio da subjetividade proíbe aquela correspondência imediata e a interpenetração consumada do interior e do exterior segundo todos os lados e relações. Pois a subjetividade é aqui justamente o interior existente para si, que desde a sua existência real voltou-se para si no que é ideal [*Ideelle*], no sentimento, no coração, no ânimo, na contemplação. Este ideal [*Ideelle*] certamente se faz aparecer em sua forma exterior, todavia, de um modo tal que a forma exterior mesma mostra que ela é *apenas* o exterior de um sujeito interior existente *para si*. A conexão firme, na escultura clássica, do corporal e do espiritual não está por isso dissolvida em uma ausência total de conexão, porém, foi de tal modo afrouxada e solta que ambos os lados, embora um não seja sem o outro, conservam mutuamente nesta conexão sua autonomia particular ou, se efetivamente tem êxito uma união mais profunda, a espiritualidade, enquanto o interior que prossegue para além de sua fusão com o objetivo e o exterior, torna-se | 14 | o ponto central que brilha essencialmente. Por isso, ocorre também aqui, por causa desta autonomia relativamente aumentada do objetivo e do real, a exposição da natureza exterior e de seus objetos eles mesmos singularizados, os mais particulares; porém, não obstante toda a fidelidade da apreensão, os mesmos devem, neste caso, deixar revelar neles um reflexo do espiritual, na medida em que tornam visível na espécie de sua realização artística a participação do espírito, a vitalidade da apreensão, o acostumar-se [*Sichinleben*] do ânimo mesmo a este extremo último da exterioridade e, com isso, tornam visível um interior e um ideal [*Ideelles*].

No todo, por isso, o princípio da subjetividade implica a necessidade de abandonar, por um lado, a unificação espontânea do espírito com a sua corporalidade e pôr em maior ou menor grau de modo negativo o corporal, a fim de ressaltar a interioridade desde o exterior, por outro lado, a necessidade de proporcionar um livre espaço de jogo ao particular da multiplicidade, da cisão e do movimento do espiritual bem como do sensível.

3. Este novo princípio, *em terceiro lugar*, deve também se fazer valer no *material* sensível, do qual a arte se serve em suas novas exposições.

a) O material [*Material*] até agora era o material [*Materielle*] como tal, a massa pesada na *totalidade* de sua existência espacial bem como na abstração simples da forma como mera *forma*. Se o interior preenchido, *subjetivo* e ao mesmo tempo particularizado em si mesmo [*an sich selbst*] penetra neste material, ele, por um

lado, para poder transparecer como interior, certamente exterminará neste material a totalidade espacial e a transformará, de modo oposto, a partir de sua existência imediata, em uma aparência produzida pelo *espírito*; mas, por outro lado, tanto no que se refere à forma como à sua visibilidade exterior sensível, deverá introduzir toda a particularidade do aparecer que o novo conteúdo exige. Inicialmente, porém, a arte ainda tem de mover-se aqui no sensível e visível, |15| pois, segundo o percurso feito até agora, o interior tem de ser apreendido sem dúvida como reflexão-em-si mesma, mas ao mesmo tempo como retorno de si mesmo *desde a exterioridade e corporalidade* em si mesmo e, portanto, tem de aparecer como um chegar-a-si-mesmo, o qual num primeiro ponto de vista pode novamente apenas se apresentar na existência [*Dasein*] objetiva da natureza e na existência [*Existenz*] corporal do espiritual.

A *primeira* dentre as artes românticas, por isso, irá ainda evidenciar visivelmente, na espécie indicada, o seu conteúdo nas Formas [*Formen*] da forma [*Gestalt*] humana exterior e de todas as configurações naturais em geral, sem todavia permanecer presa à sensibilidade e à abstração da escultura. Esta tarefa constitui o ofício da *pintura*.

b) Todavia, na medida em que na pintura a configuração-em-um [*Ineinsbildung*] pura e simplesmente consumada do espiritual e do corporal não fornece, como ocorria na escultura, o tipo fundamental, mas inversamente o aparecer [*Hervorscheinen*] do interior concentrado em si mesmo, então a forma exterior espacial resulta em geral como um meio de expressão não verdadeiramente adequado à subjetividade do espírito. Por isso, a arte abandona seu modo de configuração que tinha até então e, em vez das figurações [*Figurationen*] do espacial, toma as figurações do *som* em seu soar e ressoar temporais; pois o som, à medida que apenas conquista por meio do estar-posto-negativamente da matéria espacial a sua existência temporal mais ideal [*ideelleres*], corresponde ao interior que se apreeende a si mesmo como *sentimento* segundo sua interioridade subjetiva e expressa cada Conteúdo, tal como ele se faz valer no movimento interior do coração e do ânimo, no movimento dos sons. A segunda arte que segue este princípio da exposição é a *música*.

c) Desse modo, todavia, a música se coloca, por sua vez, apenas no lado oposto e, em oposição às artes plásticas, se prende à ausência de forma do interior, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo como também em vista do material sensível e do modo de expressão. Mas a arte |16|, de acordo com a totalidade de seu conceito, tem de levar diante da intuição não *apenas* o interior, mas do mesmo modo a aparição e a efetividade dele em sua *realidade exterior*. Se a arte, porém, abandonou o efetivo configurar-se-dentro [*Hineinbilden*] na Forma efetiva e, com isso, visível, da objetividade e voltou-se para o elemento da interioridade,

então a objetividade, para a qual ela se volta novamente, não poderá mais ser a exterioridade *real*, mas uma exterioridade meramente *representada* e configurada para a intuição interior, para a representação e para o sentimento, cuja exposição, como comunicação do espírito criador em seu próprio âmbito para o espírito, deve empregar o material *sensível* de sua manifestação apenas como mero meio de comunicação, e por isso, rebaixá-lo a um signo por si mesmo sem significado. A *poesia*, a arte do discurso, que se coloca neste ponto de vista e – assim como o espírito que por meio da linguagem já torna aquilo que traz consigo compreensível para o espírito – também dá corpo às suas produções artísticas pela linguagem que se configura em um órgão ele mesmo artístico, é ao mesmo tempo a arte *universal*, porque pode desdobrar a *totalidade* do espírito em seu elemento, arte que pertence uniformemente a todas as Formas de arte e se ausenta onde o espírito ainda não claro em seu Conteúdo supremo é apenas capaz de tornar seus próprios pressentimentos para si conscientes na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do que é exterior e outro a ele mesmo.

Primeiro Capítulo

A PINTURA

O objeto mais adequado da escultura é o estar submerso calmo substancial do caráter em si mesmo, cuja individualidade espiritual sai inteiramente para fora na existência corporal para a interpenetração completa, e torna o material sensível, que expõe esta encarnação do espírito, [17] apenas adequado ao espírito pelo lado da forma como tal. O ponto da subjetividade interior, a vitalidade do ânimo, a alma do sentimento mais próprio não reuniu nem a forma destituída de olhar na concentração do interior nem a separou no movimento espiritual, na diferenciação do exterior e na diferenciação interior. Este é o motivo de as obras da escultura dos antigos nos deixarem em parte frios. Não nos demoramos diante delas ou o nosso demorar torna-se mais um estudo erudito das diferenças sutis da forma e suas formas singulares. Não podemos repreender as pessoas por não demonstrarem pelas obras elevadas da escultura o grande interesse que elas merecem. Pois devemos antes aprender a estimá-las; ou não seremos imediatamente atraídos ou o caráter universal do todo logo se dá, e para o detalhe devemos então primeiramente procurar o que fornece um outro interesse. Mas um prazer que apenas pode nascer do estudo, da reflexão [*Nachdenken*], do conhecimento erudito e da observação reiterada não é a finalidade imediata da arte. E o que ainda permanece insatisfatório nas obras da escultura antiga, mesmo por meio de um prazer adquirido com estes desvios, é a exigência que um caráter se desenvolva, passe para a atividade e a ação no exterior, para a particularização e o aprofundamento do interior. A pintura, por isso, nos é imediatamente mais familiar. Nela, a saber, o princípio da subjetividade finita e em si mesma infinita, o princípio de nossa existência e vida própria,

abre pela primeira vez caminho, e vemos em seus produtos o que em nós mesmos opera e é ativo.

O deus da escultura permanece diante da intuição como mero objeto, na pintura, ao contrário, o divino aparece nele mesmo [*an sich selber*] como sujeito vivo espiritual, que passa para a comunidade e fornece a cada indivíduo singular a possibilidade de se colocar com ele em comunhão e mediação espirituais. O substancial, desse modo, não é como |18| na escultura um indivíduo em si mesmo estático, rígido, mas é transportado para a comunidade e particularizado nela.

O mesmo princípio distingue também, pois, tanto o sujeito de sua própria corporalidade e ambiente exterior em geral quanto também leva o interior a uma mediação com eles. No círculo desta particularização subjetiva – como autonomização do homem frente a Deus, à natureza, à existência interior e exterior dos outros indivíduos, do mesmo modo inversamente como referência a mais íntima [*innigste*] e relação firme de Deus com a comunidade e o homem particular com Deus, o ambiente natural e suas necessidades, fins, paixões, ações e atividades infinitamente variadas da existência humana – recai todo o movimento e vitalidade que falta à escultura, tanto segundo o seu conteúdo como também segundo seus meios de expressão, e introduz pela primeira vez na arte uma plenitude incomensurável da matéria e uma multiplicidade ampla do modo de exposição que até agora faltava. Assim o princípio da subjetividade é, por um lado, o fundamento da particularização, mas por outro lado igualmente o que medeia e o que reúne, de modo que a pintura também reúne em uma e mesma obra de arte o que até agora coube a duas artes distintas: o ambiente exterior que a arquitetura tratou artisticamente e a forma em si mesma espiritual que foi elaborada pela escultura. A pintura insere suas figuras em uma natureza exterior ou ambiente arquitetônico inventados por ela em sentido idêntico, e sabe igualmente fazer desta exterioridade um espelhamento ao mesmo tempo subjetivo por meio do ânimo e da alma da concepção, na medida em que ela sabe se colocar em relação e sintonia com o espírito das formas que nisso se movem.

Este seria o princípio do elemento novo que a pintura acrescenta aos modos de exposição da arte vistos até o momento.

Se perguntarmos agora pelo percurso que temos de nos prescrever para a |19| consideração mais específica, quero estabelecer aqui a seguinte divisão:

Em primeiro lugar, devemos procurar novamente o *caráter geral* que a pintura, segundo o seu conceito, tem de assumir no que diz respeito ao seu conteúdo específico bem como no que se refere ao material que concorda com este conteúdo e o tratamento artístico assim condicionado.

Em segundo lugar, têm de ser desenvolvidas então as determinações particulares que residem no princípio do conteúdo e da exposição e que determinam de

modo mais firme o objeto correspondente da pintura bem como os modos de concepção, a composição e o colorido pictórico.

Em terceiro lugar a pintura se singulariza por meio de tais particularizações em diversas escolas que, como nas demais artes, também aqui têm seus estágios de desenvolvimento histórico.

1. O CARÁTER GERAL DA PINTURA

Se eu indiquei como princípio essencial da pintura a subjetividade interior em sua vitalidade – que abrange o céu e a terra – do sentimento, da representação e da ação na multiplicidade das situações e dos modos de aparecimento exteriores no corporal e, desse modo, situei o ponto central da pintura na arte romântica cristã, então alguém pode imediatamente objetar que não apenas junto aos antigos podem ser encontrados pintores excelentes, os quais estavam nesta arte no mesmo nível da escultura, isto é, no nível supremo, mas que também outros povos, como os chineses, os indianos, os egípcios etc. conquistaram fama pelo lado da pintura. Sem dúvida a pintura, mediante a multiplicidade dos objetos que a tomam e pelo modo segundo o qual ela pode executá-los, também é menos limitada em sua difusão por diversos povos; mas [20] não é este o ponto de que se trata. Se partirmos do aspecto empírico, então veremos que isto ou aquilo foi produzido deste ou daquele modo por esta ou aquela nação em épocas as mais heterogêneas; a questão mais profunda, todavia, refere-se ao *princípio* da pintura, ao exame de seus meios de exposição e, desse modo, à identificação daquele conteúdo que por *sua natureza mesma* concorda justamente com o princípio da Forma e o modo de exposição *pictóricos*, fazendo com que esta Forma se torne a que corresponde pura e simplesmente a este conteúdo. – Da pintura dos antigos pouco restou: quadros nos quais se nota que não pertenciam nem aos mais excelentes da Antigüidade nem que puderam ser feitos pelos mestres mais famosos de sua época. Desta espécie é pelo menos aquilo que se encontrou em casas privadas dos antigos por meio de escavações. Devemos, todavia, admirar a elegância do gosto, a conveniência dos objetos, a clareza do agrupamento bem como a leveza da execução e o frescor do colorido, méritos que decerto eram em um grau muito mais elevado próprios aos modelos originários, segundo os quais, por exemplo, foram elaboradas as pinturas de paredes na casa do assim chamado poeta trágico de Pompéia. Dos mestres notáveis infelizmente não nos sobrou nada. Mas por mais excelentes que também pudessem ter sido estas pinturas mais originárias, pode-se supor contudo que os antigos, na inalcançável beleza de suas esculturas, não puderam desenvolver a pintura até o grau do desenvolvimento propriamente pictórico que a mesma conquistou na época cristã da Idade

Média e especialmente dos séculos XVI e XVII. Que a pintura fique atrás da escultura isto pode ser presumido em si e para si nos antigos, porque o núcleo mais próprio da intuição grega concorda mais do que com qualquer outra arte justamente com o princípio daquilo que a escultura é capaz de realizar. Mas na arte o Conteúdo espiritual [21] não pode ser separado do modo da exposição. Se a este respeito questionarmos por que a pintura foi alçada à sua peculiar altura apenas por meio do conteúdo da Forma de arte romântica, então são justamente a intimidade² do sentimento, a beatitude e a dor do ânimo este Conteúdo mais profundo que exige uma animação espiritual, o qual abriu o caminho para a perfeição artística pictórica mais elevada e a tornou necessária.

Quero, a este respeito, como exemplo, apenas recordar novamente aquilo que Raoul Rochette menciona sobre a concepção da Ísis que segura o Hórus sobre seus joelhos. De modo geral o *sujet*³ é aqui o mesmo do objeto das imagens cristãs da Madona: uma mãe divina com o seu filho. Mas a diferença da concepção e da exposição daquilo que reside neste objeto é enorme. A Ísis egípcia, que surge em tal situação em baixo-relevo, não tem nada de materno, nenhuma ternura, nenhum traço da alma e do sentimento, tal como isto de fato também não escapa inteiramente às imagens bizantinas da Madona. Imagine, pois, o que Rafael ou qualquer outro dos grandes mestres italianos fizeram da Madona e do Menino Jesus! Que profundidade do sentimento, que vida espiritual, que intimidade e plenitude, que majestade ou graça, que ânimo humano e todavia inteiramente penetrado pelo espírito divino nos dizem em cada traço! E em quantas Formas e situações infinitamente variadas este único objeto não foi exposto pelos mesmos mestres e mais ainda por artistas diferentes! A mãe, a virgem pura, a beleza, a majestade, o encanto corpóreos, espirituais, tudo isso e ainda muito mais é ressaltado de modo alternado como caráter principal da expressão. Mas por todos os lados não é pela beleza sensível das Formas, mas pela animação espiritual, que se dá a conhecer a maestria e a qual também leva à maestria da exposição. – Na verdade, a arte grega sobrepujou em muito a arte egípcia [22] e também fez da expressão do interior humano seu objeto, mas a intimidade e profundidade do sentimento, que residem no modo de ex-

2. O termo alemão *Innigkeit*, sobre o qual foi feita uma nota na p. 252 do vol. II desta tradução, será traduzido no capítulo da pintura por “intimidade” e não por “interioridade”, como ocorreu na Forma de arte romântica. Isso se deve ao fato de que na pintura, como arte particular próxima do material sensível, o caráter especificamente sensível e aparentado ao sentimento se sobrepõe ao caráter universal e mais amplo do conceito. Entretanto, o leitor deve ter presente que esta “intimidade” na pintura possui um cunho essencialmente interior, ligado basicamente à religião (N. da T.).

3. Em francês no original: “motivo”. Ao longo do texto usaremos a expressão no original sem tradução, uma vez que se trata de uma expressão usual no meio artístico (N. da T.).

pressão cristão, ela todavia não era capaz de alcançar e também não aspirava, segundo todo o seu caráter, por esta espécie de animação. O Fauno que segura o jovem Baco nos braços, que eu já mencionei mais de uma vez, é de suprema graça e amabilidade⁴. Igualmente as Ninfas que cuidam do Baco constituem uma situação que expõe uma pequena gema no mais belo agrupamento. Aqui temos o sentimento semelhante do amor despreocupado, sem desejo, sem nostalgia pela criança, mas mesmo independentemente do elemento materno, a expressão não tem de modo algum a alma interior, a profundidade do ânimo que encontramos em pinturas cristãs. Os antigos podem ter certamente pintado retratos de modo excelente, mas nem sua concepção das coisas naturais nem sua intuição dos estados humanos e divinos era de tal espécie que, no que se refere à pintura, pudesse chegar à expressão uma espiritualização tão íntima como a da pintura cristã.

Mas que a pintura deva exigir esta espécie mais subjetiva de animação, isso já reside em seu material. Seu elemento sensível, a saber, no qual ela se move, é a difusão pela superfície e a configuração por meio da *particularização* das cores, por onde a Forma da objetividade, tal como ela é para a intuição, é transformada numa aparência artística colocada pelo espírito no lugar da forma real mesma. No princípio deste material reside que o exterior não deve mais conservar para si validade última em sua existência efetiva – mesmo que também animada pelo espiritual –, mas deve justamente ser rebaixado nesta realidade a uma mera aparência do espírito *interior*, que se quer intuir para si como espiritual. Se apreendermos a questão de modo mais profundo, este progresso desde a forma escultural total não possui um outro sentido. É o interior do espírito que |23| empreende expressar-se *como interior* no reflexo da exterioridade. Igualmente, em segundo lugar, a superfície, sobre a qual a pintura faz aparecer seus objetos, conduz então já por si aos ambientes, às referencialidades e às relações, e a cor, como *particularização* do aparecer, exige também uma particularidade do interior, o qual apenas por meio da determinidade da expressão, da situação e da ação pode tornar-se claro e, por isso, requer imediatamente multiplicidade, movimento e vida interior e exterior particular. Este princípio da interioridade como tal, que em seu aparecer ao mesmo tempo está ligado à multiformidade da existência [*Dasein*] exterior e se dá a conhecer a partir desta existência [*Existenz*] particular como ser-para-si em si mesmo recolhido, vimos, porém, como princípio da Forma de arte romântica, em cujo Conteúdo e espécie de exposição, por isso, o elemento da pintura tem sozinho e unicamente seu objeto *pura e simplesmente correspondente*. Inversamente podemos igualmente dizer que a arte romântica, se

4. Cf. *Cursos de Estética II*, p.183 (N. da T.).

quer prosseguir para obras de arte, deve procurar para si um material que concorde com o seu conteúdo e encontrar o mesmo inicialmente na pintura que, por isso, em todos os objetos e concepções restantes permanece em maior ou menor grau formal. Se, por conseguinte, fora da pintura cristã também existe uma pintura oriental, grega e romana, todavia o desenvolvimento que esta arte conquistou no interior dos limites do romântico permanece seu ponto central, e nós podemos apenas falar da pintura oriental e grega do mesmo modo como também na escultura, que se enraizou no ideal clássico e alcançou com a exposição do mesmo sua verdadeira altura, tínhamos de falar de uma escultura cristã, isto é, nós devemos conceder que a pintura somente apreende na matéria da Forma de arte romântica o conteúdo que aceita completamente seus meios e Formas e, por isso, também aprende no tratamento de tais objetos primeiramente a utilizar e a esgotar seus meios segundo todos os lados.

[24] Se inicialmente seguirmos este ponto inteiramente de modo geral, então resultará dele para o *conteúdo*, o *material* e o *modo de tratamento* artístico da pintura o que se segue.

a. Determinação principal do conteúdo

Vimos que a determinação principal do *conteúdo* do pictórico é a subjetividade existente por si.

α) Desse modo, segundo o *interior*, a individualidade não pode nem penetrar inteiramente no substancial, e sim deve, pelo contrário, mostrar como contém cada Conteúdo em si mesma, enquanto este sujeito, e no mesmo tem e expressa a si, seu interior, a própria vitalidade de sua representação e sentir – nem a forma *exterior* pode pura e simplesmente aparecer como na escultura dominada pela individualidade interior. Pois a subjetividade, embora penetre o exterior como a objetividade que lhe pertence, é todavia, ao mesmo tempo, identidade que retorna em si mesma do objetivo, que por meio de seu fechamento em si mesma torna-se indiferente diante do exterior e deixa o mesmo livre. Por isso, assim como no lado *espiritual* do conteúdo o singular da subjetividade não está posto imediatamente em unidade com a substância e a universalidade, mas no topo do ser-para-si é refletido em si mesmo, assim também no exterior da forma a particularidade e a universalidade dela irão prosseguir daquela unificação plástica para o predomínio do singular e com isso mais contingente e indiferente de *tal* modo como já é também o caráter dominante de todos os fenômenos na efetividade empírica.

β) Um *segundo* ponto refere-se à *extensão* que a pintura alcança por meio de seu princípio no que diz respeito aos objetos a serem expostos.

A subjetividade livre deixa, por um lado, para a amplitude inteira das coisas naturais e para todas as esferas da efetividade humana sua existência autônoma, por outro lado, porém, ela pode introduzir-se em tudo o que é particular e fazer dele conteúdo do |25| interior; sim, apenas neste entretecimento com a efetividade concreta ela se revela a si mesma como concreta e viva. Assim torna-se possível ao pintor acolher no âmbito de suas exposições uma abundância de objetos que permanecem inacessíveis à escultura. Todo o círculo do que é religioso, as representações do céu e do inferno, a história de Cristo, dos discípulos, dos santos etc., a natureza exterior, o humano até ao que é mais fugaz nas situações e nos caracteres, tudo pode aqui conquistar um lugar. Pois à subjetividade pertence também o particular, o arbitrário e o contingente do interesse e da necessidade que, por isso, igualmente se projetam para a concepção.

γ) A isso se liga o *terceiro* lado, isto é, a pintura toma o *ânimo* como conteúdo de suas exposições. O que vive no ânimo é, a saber, existente de modo subjetivo, mesmo que também seja segundo o seu Conteúdo o objetivo e o absoluto como tal. Pois o sentimento do ânimo pode, na verdade, ter por seu conteúdo o universal, que todavia como sentimento não mantém a Forma desta universalidade, mas aparece de tal modo como *eu me sei e me sinto nele* como este sujeito determinado. Para ressaltar um Conteúdo objetivo em sua objetividade eu devo me esquecer de mim mesmo. Assim, a pintura sem dúvida traz diante da intuição o interior na Forma da objetualidade exterior, mas seu conteúdo autêntico, que ela expressa, é a subjetividade que sente; motivo pelo qual ela, pois, segundo o lado da Forma, também não é capaz de fornecer intuições tão determinadas do divino como, por exemplo, a escultura, mas apenas representações indeterminadas que recaem no sentimento. A isso parece, na verdade, contradizer a circunstância de que vemos também o ambiente exterior dos homens, as montanhas, os vales, os campos, os riachos, as árvores, os arbustos, os navios, o mar, as nuvens e o céu, os edifícios, os quartos e assim por diante serem muitas vezes escolhidos preferencialmente pelos pintores mais famosos como objeto de pinturas; mas o que constitui em tais obras de arte |26| o núcleo de seu conteúdo não são estes objetos mesmos, e sim a vitalidade e a alma da concepção e da execução subjetivas, o ânimo do artista que se espelha em sua obra e não apenas fornece uma cópia dos objetos exteriores, mas ao mesmo tempo oferece a si mesmo e o seu interior. Justamente desse modo os objetos na pintura se mostram também segundo este lado como mais indiferentes, porque o subjetivo neles começa a se destacar como questão principal. Nesta inflexão para o ânimo, o qual em objetos da natureza exterior muitas vezes apenas pode ser um ressoar universal da disposição que é produzida, a pintura se distingue em maior grau da escultura e da arquitetura, na medida em que ela se aproxima mais da música e faz a transição da arte plástica para a arte do som.

b. O material sensível da pintura

O material sensível da pintura, em segundo lugar, à diferença da escultura, eu já indiquei várias vezes segundo o traço fundamental o mais geral, de modo que aqui apenas quero mencionar a conexão mais precisa em que se encontra este material com o conteúdo espiritual que ele tem de levar à exposição de modo preferencial.

α) A primeira coisa que deve ser considerada a este respeito é a circunstância de que a pintura resume a totalidade espacial das três dimensões. A concentração completa seria a do ponto como superação do que está lado-a-lado [*Nebeneinander*] em geral e como inquietação-em-si [*Unruhe-in-sich*] deste superar, tal como ela pertence ao ponto temporal. Mas é apenas a música que caminha para esta negação executada de modo conseqüente. A pintura, em contrapartida, ainda deixa subsistir o elemento espacial e elimina apenas uma das três dimensões, de modo que ela faz da superfície o elemento de suas exposições. Esta redução das três dimensões à superfície plana [*Ebene*] reside no princípio do tornar-se-interior, o qual pode apenas se apresentar no que é espacial como interioridade por [27] não deixar subsistir a totalidade da exterioridade, mas por limitá-la.

Costumeiramente, estamos inclinados a pensar que esta redução é um arbítrio da pintura, segundo a qual ela comporta uma deficiência. Pois afinal ela pretende tornar intuitivos objetos naturais em toda a sua realidade ou representações e sentimentos espirituais por intermédio do corpo humano e seus gestos; mas para esta finalidade a superfície é insuficiente e fica atrás da natureza que surge em uma completude inteiramente diferente.

αα) Sem dúvida a pintura, no que diz respeito ao espacial material, é ainda mais abstrata do que a escultura; mas esta abstração, muito longe de ser apenas uma mera limitação arbitrária ou uma falta de habilidade humana diante da natureza e suas produções, constitui justamente a progressão necessária a partir da escultura. Já a escultura não era uma imitação [*Nachbilden*] apenas da existência natural, corporal, mas uma reprodução a partir do espírito e, por isso, afastou da forma todos os lados da existência natural comum que não correspondiam ao conteúdo determinado a ser exposto. Isso concernia na escultura à particularidade da coloração, de modo que restou apenas a abstração da forma sensível. O oposto se apresenta na pintura, pois seu conteúdo é a interioridade espiritual que apenas pode surgir no exterior como entrando em si mesma a partir dele. Assim, a pintura, na verdade, também trabalha para a intuição, mas de um modo que o objetivo, que ela expõe, não permanece uma existência natural efetiva, total, espacial, mas torna-se um reflexo do espírito, no qual ele apenas revela sua espiritualidade quando

supera a existência real e a recria em um mero aparecer [*Scheinen*] no espiritual para o espiritual.

ββ) Desse modo, a pintura *deve* aqui prejudicar a totalidade espacial e não precisa renunciar a esta completude apenas devido ao caráter limitado da natureza humana. |28| Na medida em que, a saber, o objeto da pintura, segundo sua existência espacial, é apenas um aparecer [*Scheinen*] do interior espiritual que a arte expõe para o espírito, a autonomia se separa da existência efetiva, espacialmente dada, e alcança uma relação muito mais estreita com o espectador do que na obra de escultura. A estátua é para si mesma predominantemente autônoma, despreocupada com o espectador que pode se colocar onde quiser; seu ponto de vista, seus movimentos, seu andar em torno é algo de indiferente para a obra de arte. Se esta autonomia ainda deve ser conservada, a imagem escultórica também deve poder oferecer algo ao espectador em cada ponto de vista. Mas este ser-para-si da obra deve permanecer conservado na escultura, porque seu conteúdo é o que interna e externamente repousa sobre si, é o acabado e o objetivo. Na pintura, em contrapartida, cujo Conteúdo constitui a subjetividade e, na verdade, a interioridade ao mesmo tempo particularizada em si mesma, este lado da cisão tem igualmente também de aparecer na obra de arte como objeto e espectador, mas imediatamente se dissolve de modo que a obra, expondo o subjetivo, também apresente a determinação, segundo todo o seu modo de exposição, de existir essencialmente apenas para o sujeito, para o espectador e não autonomamente para si. O espectador, por assim dizer, participa desde o início, é levado em consideração, e a obra de arte apenas é para este ponto firme do sujeito. Mas para esta relação com a *intuição* e seu reflexo espiritual, o mero aparecer [*Scheinen*] da realidade é suficiente e a totalidade efetiva do espaço inclusive incomoda, porque então os objetos intuídos conservam por si mesmos uma existência e não aparecem apenas tornados expostos por meio do espírito para a sua própria intuição. A natureza não pode, por isso, reduzir suas configurações a uma superfície plana, pois seus objetos têm e devem, ao mesmo tempo, possuir um ser-para-si real; na pintura todavia a satisfação não reside no ser efetivo, mas no interesse meramente teórico no reflexo exterior |29| do interior, e ela afasta com isso toda a carência e os preparativos para uma realidade e organização espacial, total.

γγ) Liga-se a esta redução à superfície, *em terceiro lugar*, a circunstância de que a pintura se encontra apenas numa relação mais distante com a arquitetura do que a escultura. Pois as obras da escultura, mesmo quando são colocadas de modo autônomo por si em praças públicas ou em jardins, necessitam sempre de um pedestal tratado de modo arquitetônico, ao passo que em quartos, em átrios, em galerias e assim por diante ou a arquitetura apenas serve de ambiente das estátuas ou, inversamente,

as imagens escultóricas são apenas empregadas para adorno de edifícios e, desse modo, entre ambos existe uma conexão mais estreita. A pintura, em contrapartida, limita-se à parede, seja em quartos fechados ou em galerias abertas e no espaço livre. Originariamente ela tem apenas a determinação de preencher superfícies vazias de paredes. Ela satisfaz esta função principalmente nos antigos, que ornamentaram desse modo as paredes dos templos e mais tarde também as das casas privadas. A arquitetura gótica, cuja tarefa principal é a envoltura nas relações as mais grandiosas, certamente oferece superfícies ainda maiores, inclusive as mais imensas que se possa pensar, mas nela a pintura apenas surge nos mosaicos mais primitivos, tanto para o exterior como também para o interior dos edifícios, como adorno de superfícies vazias; a arquitetura mais tardia do século XIV, ao contrário, preenche particularmente as paredes enormes de um modo ele mesmo arquitetônico, da qual a fachada principal da catedral de Estrasburgo fornece o exemplo mais grandioso. Aqui as superfícies vazias, afora as portas de entrada, a rosácea e as janelas, são adornadas com ornamentos que se estendem por cima dos muros ao modo de janelas bem como com figuras de muita elegância e multiplicidade, de modo que para isso não é mais necessário nenhuma pintura. Para a arquitetura religiosa, por conseguinte, a pintura surge de preferência apenas novamente em edifícios |30| que começam a se aproximar do tipo da arquitetura antiga. No todo, contudo, a pintura religiosa cristã também se separa da arquitetura e autonomiza suas obras como, por exemplo, em grandes pinturas de altar, em capelas ou em em altares-mor. Certamente também aqui a pintura deve permanecer referida ao caráter do lugar para o qual está determinada, mas de resto ela não tem sua determinação apenas no preenchimento de superfícies de paredes, mas existe em vista de si mesma tal como a obra escultórica. Por fim, a pintura é empregada para a decoração de salas e quartos em edifícios públicos, em prédios municipais, em palácios, em casas privadas etc., por meio dos quais ela novamente se une mais estreitamente com a arquitetura. Nesta união, todavia, sua autonomia como arte livre não pode ser comprometida.

β) Mas a necessidade ulterior para a supressão [*Aufhebung*] na pintura das dimensões espaciais na superfície, refere-se ao fato de que a pintura tem a vocação de expressar a interioridade ao mesmo tempo em si mesma particularizada e desse modo rica em particularidades múltiplas. A mera limitação às Formas [*Formen*] espaciais da forma [*Gestalt*], com as quais a escultura pode se satisfazer, se dissolve, por isso, na arte mais rica, pois as Formas espaciais são o que há de mais abstrato na natureza, e é preciso agora recorrer às diferenças particulares, na medida em que é exigido um material em si mesmo mais múltiplo. Ao princípio da exposição no *espacial* acrescenta-se, por conseguinte, a matéria específica determinada *fisicamente*, cujas diferenças, quando elas devem aparecer para a obra de arte como

as essenciais, mostram isso na espacialidade total, que não aparece mais como o último meio da exposição, e devem prejudicar a completude das dimensões espaciais para ressaltar o aparecer do físico. Pois as dimensões não existem na pintura por meio de si mesmas em sua realidade autêntica, mas são tornadas aparentes e visíveis apenas por meio deste elemento físico.

αα) Se questionarmos, pois, de que espécie é o elemento *físico* |31| do qual se serve a pintura, o mesmo é a *luz* como aquilo que torna universalmente visível a objetualidade em geral.

O material até o momento sensível, concreto, da arquitetura era a matéria pesada, resistente, que apresentou particularmente na arquitetura justamente este caráter da matéria pesada como a que oprime, pesa, sustenta e é sustentada etc. e ainda não perdeu a mesma determinação na escultura. A matéria grave tem peso porque não possui seu ponto de unidade material nela mesma, mas em um outro e procura este ponto, aspira por ele, porém por meio da resistência de outros corpos, que desse modo se tornam sustentadores, permanece em seu lugar. O princípio da luz é o oposto da matéria pesada que ainda não se abriu para a sua unidade. Independentemente do que ainda mais se queira dizer da luz, não se pode todavia negar que ela é absolutamente leve, não pesa e não oferece resistência, mas é a pura identidade consigo mesma e assim a pura relação consigo mesma, a primeira idealidade, o primeiro si-mesmo [*Selbst*] da natureza. Na luz a natureza começa pela primeira vez a ser subjetiva e é, pois, o eu universal físico, que certamente não se impeliu nem para a particularidade nem se contraiu para a singularidade e para o fechamento pontual em si mesmo, mas para isso supera a mera objetividade e exterioridade da matéria pesada e pode abstrair da totalidade sensível, espacial, dela. Segundo este lado da qualidade *mais ideal* [*ideelleren*] da luz, ela se torna o princípio físico da *pintura*.

ββ) Mas a luz como tal existe apenas como *um* lado que reside no princípio da subjetividade, a saber, como esta identidade mais ideal [*ideellere*]. A este respeito a luz é apenas o manifestar, que aqui, todavia, se evidencia na natureza apenas como o tornar-visível [*Sichtbarmachen*] *em geral*, mas que tem o conteúdo particular do que revela fora dela como a objetividade que não é a luz, porém o outro dela e com isso é escuro. Estes objetos |32| a luz dá a conhecer em suas diferenças da forma, da distância etc. pelo fato de que os ilumina, isto é, em maior ou menor grau torna claras sua escuridão e invisibilidade e permite que partes singulares surjam de modo mais visível, isto é, mais próximos do espectador, outros, ao contrário, fazem com que retrocedam como mais escuros, isto é, como mais afastados do espectador. Pois o claro e o escuro como tais, na medida em que a cor determinada do objeto não é levada em consideração, referem-se em geral à distância dos obje-

tos iluminados de nós em sua iluminação específica. Nesta relação com a objetualidade, a luz não produz mais a luz como tal, mas o claro e o escuro, a luz e a sombra, já particularizados em si mesmos, cujas figurações múltiplas fazem conhecer a forma e a distância dos objetos entre si e em relação ao espectador. A pintura serve-se deste princípio porque a particularização reside desde sempre em seu conceito. Se a este respeito a comparamos com a escultura e a arquitetura, então estas artes apresentam efetivamente as distinções reais da forma espacial e deixam a luz e a sombra atuar por meio da iluminação, que a luz natural oferece, bem como pela posição do espectador, de modo que o arredondamento das Formas já está aqui por si presente; e a luz e a sombra, por onde ele se torna visível, são apenas uma consequência do que já existia efetivamente independente deste tornar-visível. Na pintura, ao contrário, o claro e o escuro pertencem, eles mesmos, com todas as suas gradações e transições as mais sutis, ao princípio do *material* artístico e apenas produzem a *aparência intencional* daquilo que a escultura e a arquitetura configuram para si mesmas *de modo real*. A luz e a sombra, o aparecer dos objetos em sua iluminação, são provocados pela arte e não por meio da luz natural, a qual por isso apenas torna *visível* aquele claro e escuro e a iluminação que aqui já é produzida pela pintura. Este é o fundamento positivo que provém do próprio material mesmo, [33] motivo pelo qual a pintura não necessita das três dimensões. A forma é feita por meio da luz e da sombra e como forma real é por si supérflua.

γγ) Mas o claro e o escuro, a sombra e a luz, bem como seu inter-relacionamento, são *em terceiro lugar* apenas uma abstração, a qual não existe na natureza como esta abstração e, por conseguinte, também não pode ser utilizada como material sensível.

A luz, tal como já vimos, refere-se ao que lhe é outro, o escuro. Nesta relação, ambos os princípios não permanecem, todavia, autônomos, mas se põem como unidade, como inter-relação de luz e escuridão. Esta luz em si mesma turva, escurecida, mas que igualmente penetra o escuro e o ilumina, fornece o princípio para a *cor* como autêntico material da pintura. A luz como tal permanece destituída de cor, a pura indeterminidade da identidade consigo mesma; à cor, que diante da luz já é algo relativamente escuro, pertence o que se distingue da luz, uma turvação, com a qual o princípio da luz se põe em unidade, e por isso é uma representação ruim e falsa pensar a luz a partir das diversas cores, isto é, a partir da junção de diversos escurecimentos.

Forma, distanciamento, delimitação, arredondamento, em suma, todas as relações espaciais e diferenças do aparecer no espaço são produzidas na pintura apenas por meio da cor, cujo princípio mais ideal também está capacitado, pois, a expor um conteúdo mais ideal e garante o espaço de jogo o mais amplo aos objetos a

serem acolhidos, por meio das oposições mais profundas, dos estágios intermediários infinitamente múltiplos, das transições e das sutilezas da matização a mais suave no que se refere à plenitude e à particularidade. É inacreditável o que a mera coloração realiza aqui de fato. Dois homens, por exemplo, são algo pura e simplesmente diferente; cada um em sua autoconsciência bem como em seu organismo corporal é para si mesmo uma totalidade espiritual e corporal fechada, |34| e todavia toda esta diferença em um quadro está reduzida apenas à diferença das cores. *Aqui* cessa uma tal cor, uma outra começa e desse modo tudo está afí: Forma, distanciamento, fisionomia, expressão, o mais sensível e o mais espiritual. E esta redução não deve ser vista, conforme já foi dito, como expediente e deficiência, mas inversamente: a pintura não apenas está privada da terceira dimensão, mas a rejeita intencionalmente para substituir o real meramente espacial por meio do princípio mais elevado e rico da cor.

γ) Esta riqueza também permite à pintura desenvolver em suas exposições a totalidade do aparecer. A escultura está em maior ou menor grau limitada ao firme estar-fechado-em-si-mesmo [*Insichabgeschlossenheit*] da individualidade; mas na pintura o indivíduo não pode permanecer mantido na mesma limitação em si mesmo e para fora, porém passa para a referencialidade a mais variada. Pois, por um lado, como já mencionei, ele está colocado numa relação muito mais próxima com o espectador, por outro lado mantém uma conexão mais variada com outros indivíduos e com o ambiente natural exterior. O mero fazer-aparecer [*Scheinenmachen*] da objetividade oferece a possibilidade de que em uma e mesma obra de arte haja a propagação das distâncias e dos espaços os mais afastados e de todos os objetos os mais diversos que nisso ocorrem, obra que todavia como obra de arte deve igualmente ser um todo em si mesmo fechado e neste fechamento não deve se mostrar como um mero cessar e limitar contingente, mas como uma totalidade de particularidades que, segundo a coisa, se pertencem reciprocamente.

c. Princípio do tratamento artístico

Em terceiro lugar temos de indicar ainda brevemente, segundo esta consideração geral do conteúdo e do material sensível da pintura, o princípio em geral para a espécie de tratamento *artístico*.

A pintura permite, mais do que a escultura e a arquitetura, os dois |35| extremos, de modo que se tornam a questão principal, por um lado, a profundidade do objeto, a seriedade religiosa e a ética da concepção e da exposição da beleza ideal das Formas e, por outro lado, junto aos objetos considerados por si mesmos

insignificantes, a particularidade do que é efetivo e a arte subjetiva do fazer. Por isso podemos ouvir com freqüência dois extremos do juízo; ora a exclamação: Que objeto magnífico! Que concepção profunda, arrebatadora, admiravelmente! Que grandiosidade da expressão! Quanta ardileza no desenho! Ora novamente o oposto: Como pinta de maneira excelente, incomparável! Esta separação reside no conceito da pintura mesma, aliás, pode-se certamente dizer que ambos os lados não são unificáveis num desenvolvimento uniforme, mas que cada um deve se tornar por si autônomo. Pois a pintura tem tanto a forma [*Gestalt*] como tal, as Formas [*Formen*] da delimitação espacial, quanto a cor como seu meio de exposição e se encontra por meio deste seu caráter entre o ideal, o plástico, e o extremo da particularidade imediata do efetivo, a partir de que também surgem duas espécies de pintura: uma, ideal, cuja essência é a universalidade, a outra, que expõe o singular em sua particularidade mais estreita.

α) A este respeito, *em primeiro lugar*, a pintura, assim como a escultura, tem de acolher o substancial, os objetos da fé religiosa, os grandes acontecimentos da história, os indivíduos mais proeminentes, embora leve à intuição este substancial na Forma da subjetividade interior. Aqui importa a grandiosidade, a seriedade da ação exposta, a profundidade do ânimo que nela se expressa, de modo que o desenvolvimento e a aplicação de todos os ricos meios artísticos, dos quais a pintura é capaz, e a habilidade que exige o emprego completamente virtuoso destes meios, aqui ainda não podem alcançar seu direito completo. É a potência do Conteúdo a ser exposto e a imersão no que é essencial [36] e substancial nele que reprimem aquela habilidade na arte de pintar como o que ainda é menos essencial. Assim, por exemplo, os cartões de Rafael são de valor inestimável e mostram toda a excelência da concepção, embora Rafael mesmo em quadros executados – por mais que tenha alcançado maestria também no desenho, na pureza das formas individuais ideais e todavia inteiramente vivas, na composição e no colorido – certamente seja superado pelos mestres holandeses no colorido, no elemento paisagístico etc. Mais ainda isso ocorre nos primeiros heróis italianos da arte, diante dos quais Rafael já é igualmente inferior no que se refere à profundidade, ao poder e à intimidade da expressão, quanto os ultrapassou na arte de pintar, na beleza e na vitalidade do agrupamento, no desenho etc.

β) Mas inversamente, tal como vimos, a pintura não deve permanecer presa a este aprofundamento no que é pleno de Conteúdo da subjetividade e sua infinitude, mas ela tem de abandonar a particularidade e fazê-la livre autônoma, o que de resto apenas constitui, por assim dizer, o acessório, o ambiente e o pano de fundo. Nesta progressão da seriedade a mais profunda para a exterioridade do particular, ela deve penetrar até o extremo do fenômeno mesmo como tal, isto é, até o ponto

em que todo conteúdo torna-se indiferente e o fazer-aparecer [*Scheinenmachen*] artístico o interesse principal. Com suprema arte vemos serem fixados os brilhos [*die Scheine*] mais fugazes do céu, das horas do dia, da iluminação da floresta, a aparência e o reflexo [*Scheine und Widerscheine*] das nuvens, das ondas, dos lagos, dos rios, o cintilar e reluzir do vinho no copo, o brilho do olho, o aspecto momentâneo do olhar, do sorriso etc. Aqui a pintura progride do ideal para a efetividade viva, cujo efeito da aparência ela particularmente alcança por meio da exatidão e da execução de cada parte a mais singular. Isto não é, porém, nenhuma mera diligência na elaboração, e sim um esforço rico de espírito, que completa cada particularidade por si mesma e todavia mantém o todo em conexão e em fluxo |37| e, para isso, necessita da arte suprema. Aqui a vitalidade alcançada por meio do fazer-aparecer do efetivo parece tornar-se uma determinação mais elevada do que o ideal e, por isso, em nenhuma arte se discute tanto sobre o ideal e a natureza, tal como já comentei amplamente em oportunidade anterior⁵. Poderíamos sem dúvida recriminar como sendo um desperdício a aplicação de todos os meios artísticos a uma matéria tão insignificante; a pintura não deve, todavia, livrar-se desta matéria, a qual, por seu lado e sozinha, novamente é apropriada para ser tratada mediante tal arte e garantir esta sutileza e delicadeza infinitas do aparecer [*Scheinens*].

γ) Mas o tratamento artístico não permanece preso a esta oposição mais geral, e sim progride para uma particularização e singularização mais precisas, uma vez que a pintura repousa em geral sobre o princípio da subjetividade e da particularidade. A arquitetura e a escultura também mostram, na verdade, diferenças nacionais, e particularmente na escultura pode-se reconhecer uma individualidade mais precisa de escolas e mestres singulares; mas na pintura esta diversidade e subjetividade do modo de exposição se estende inteira e igualmente para a amplidão e ao incalculável, uma vez que os objetos que ela apreende não podem ser delimitados previamente. Aqui se faz valer especialmente o espírito particular dos povos, das províncias, de épocas e de indivíduos e não concerne apenas à escolha dos objetos e ao espírito da concepção, mas também à maneira de desenhar, do agrupamento, do colorido, da condução do pincel, do tratamento de cores determinadas etc. até à maneira e aos hábitos subjetivos.

Pelo fato de que a pintura tem a determinação de se mover tão ilimitadamente no interior e no particular, sem dúvida igualmente pouco se pode dizer dela de modo determinado em vista do universal, uma vez que existe pouco de determinado que

5. Hegel refere-se ao item "A relação do ideal com a natureza" de *Cursos de Estética I*, pp.172-184, particularmente ao debate com o historiador da arte von Rumohr, que polemiza contra o conceito de ideal, tido por ele como inócuo na arte (N. da T.).

pudesse ser indicado dela de modo universal. Não devemos contudo contentar-nos com o que até agora |38| esclareci acerca do princípio do conteúdo, do material e do tratamento artístico, mas, mesmo que também coloquemos de lado o elemento empírico em sua multiplicidade vasta, devemos ainda submeter a uma consideração mais precisa alguns lados particulares que se revelam como dominantes.

2. A DETERMINIDADE PARTICULAR DA PINTURA

Os diversos pontos de vista segundo os quais devemos empreender esta caracterização mais firme já nos foram prescritos pela discussão feita até o momento. Eles se referem novamente ao conteúdo, ao material e ao tratamento artístico de ambos.

No que diz respeito, *em primeiro lugar*, ao conteúdo, vimos certamente como matéria correspondente o Conteúdo da Forma de arte romântica, todavia, a partir da riqueza desta Forma de arte devemos colocar a questão ulterior dos círculos mais determinados como os mais adequados a se unirem preferencialmente com a exposição pictórica.

Em segundo lugar, certamente conhecemos o princípio do material sensível, mas devemos agora determinar mais precisamente as Formas que são exprimíveis na superfície por meio da coloração, na medida em que a forma humana e as outras coisas naturais devem aparecer e dar a conhecer a interioridade do espírito.

Em terceiro lugar, pode-se perguntar do mesmo modo pela determinidade da concepção e da exposição artísticas que corresponde ao caráter diverso do conteúdo de um modo ele mesmo distinto e, deste modo, provoca espécies particulares da pintura.

a. O conteúdo romântico

Eu já lembrei anteriormente que os antigos tinham pintores excelentes, mas ao mesmo tempo observei que a vocação da pintura apenas pode ser preenchida por meio do modo da intuição e |39| pela espécie do sentimento que se revelam atuantes na Forma de arte romântica. Mas a isso parece contradizer, considerado pelo lado do conteúdo, a circunstância de que justamente no ponto culminante da pintura cristã, na época de Rafael, de Correggio, de Rubens⁶ etc. foram utilizados e expostos assun-

6. Rubens (1577-1640); Rafael (1483-1520); Corregio (1489-1534) (N. da T.).

tos mitológicos em parte para si mesmos, em parte para a decoração e alegorização de grandes feitos, de triunfos, de casamentos de príncipes etc. Em época mais recente algo semelhante foi novamente tratado de diversos modos. Assim, por exemplo, Goethe retomou as descrições de Filostrato dos quadros de Polignoto⁷, revigorando e renovando para o pintor este *sujet* de modo muito belo mediante concepção poética. Mas se a tais propostas está associada a exigência de apreender e expor, no sentido e no espírito específico dos antigos, os objetos da mitologia grega e das lendas ou também as cenas do mundo romano, para as quais os franceses em uma certa época de sua pintura demonstraram grande predileção, então deve ser imediatamente objetado a isso de modo geral que este passado não permite ser novamente chamado à vida e que o elemento específico dos antigos não é completamente adequado ao princípio da pintura. O pintor deve, por isso, fazer desta matéria algo inteiramente diferente, introduzir um espírito inteiramente diferente, um outro modo de sentir e de tornar algo intuitivo do que aquele que se encontrava nos antigos mesmos, a fim de levar um tal conteúdo a uma sintonia com as tarefas e finalidades autênticas da pintura. Assim, pois, o círculo das matérias e das situações antigas no todo não é aquele que a pintura elaborou num desenvolvimento conseqüente, mas ele foi ao contrário abandonado como um elemento ao mesmo tempo heterogêneo, que essencialmente tem de ser primeiramente reelaborado. Pois como já indiquei mais de uma vez, a pintura tem de apreender preferencialmente aquilo cuja exposição ela pode garantir por meio da forma exterior, frente à escultura, à música e à poesia. |40| Isto é a concentração do espírito em si mesmo que fica vedada à escultura exprimir, ao passo que a música novamente não pode se deslocar para o exterior da aparição do interior e a poesia mesma apenas pode fornecer uma intuição incompleta do corporal. A pintura, ao contrário, ainda é capaz de ligar os dois lados, ela pode expressar no exterior mesmo a plena intimidade e tem, por isso, de tomar também como conteúdo essencial a profundidade da alma rica de sentimento e igualmente a particularidade profundamente impregnada do caráter e do característico; a intimidade do sentimento em geral e a intimidade no *particular*, para cuja expressão os acontecimentos, as relações, as situações determinados não devem aparecer meramente como explicação do caráter individual, e sim a particularidade específica deve mostrar-se como profundamente gravada, enraizada na alma e na fisionomia mesmas e como inteiramente acolhida pela forma exterior.

7. Os afrescos murais de Polignoto (pintor grego do século V a. C.) são conhecidos apenas pelas descrições e transposições em decoração feita em cerâmica. Diz-se que tratou de temas lendários (a tomada de Tróia, a evocação dos mortos por Ulisses etc.). O texto de Goethe de 1803 sobre Polignoto é intitulado "*Polignots Gemälde in der Lesche zu Delphi* [As pinturas de Polignoto na Lesque de Delfos]" (N. da T.).

Mas à expressão da intimidade em geral não é necessária a autonomia e a grandiosidade originalmente ideais do clássico, nas quais a individualidade permanece em sintonia imediata com o substancial da essencialidade espiritual e com o sensível da aparição corpórea; tampouco satisfaz à exposição do ânimo a serenidade natural, a jovialidade grega do gozo e a submersão feliz, mas à verdadeira profundidade e intimidade do espírito pertence que a alma tenha elaborado completamente [*durchgearbeitet*] seus sentimentos, forças, toda a sua vida interior, que ela tenha vencido muitas coisas, tenha sofrido dores, suportado a angústia da alma e o sofrimento da alma, mas nesta separação tenha se conservado e tenha retornado para si mesma desta separação. Os antigos certamente nos apresentam no mito de Hércules também um herói que, depois de muitas dificuldades, é situado entre os deuses e ali goza de um repouso feliz; mas o trabalho que Hércules realiza é apenas um trabalho exterior, a bem-aventurança [*Seligkeit*] que lhe é dada como salário é apenas um repousar silencioso; e a velha profecia de que o reino de Zeus |41| deveria ser concluído por meio dele, ele, o supremo herói grego, não tornou verdadeiro, mas o fim do governo daqueles deuses autônomos apenas inicia onde o homem vence, em vez dos dragões exteriores e as cobras de Lerna, os dragões e as cobras do próprio peito, a dureza e a natureza férrea interiores da subjetividade. Apenas deste modo a serenidade natural torna-se aquela serenidade mais elevada do espírito, que completou a passagem através do momento negativo da cisão e, por meio deste trabalho, conquistou a satisfação infinita. O sentimento da serenidade e da felicidade deve ser transfigurado e purificado em beatitude. Pois a felicidade e a bem-aventurança contêm ainda uma concordância natural contingente do sujeito com os estados exteriores; mas na beatitude a felicidade, que ainda se refere à existência imediata, é deixada de lado e o todo está transferido para a interioridade do espírito. A beatitude é uma satisfação conquistada e só deste modo é legítima; uma serenidade da vitória, o sentimento [*Gefühl*] da alma que eliminou em si mesma o sensível e o finito e com isso se libertou da preocupação que sempre está à espreita; beata é a alma que, na verdade, foi à luta e ao tormento, mas triunfa sobre seu sofrimento.

α) Se perguntarmos agora por aquilo que neste conteúdo pode ser o autenticamente *ideal*, então isto é a *reconciliação* do ânimo subjetivo com Deus, que em sua aparição humana passou ele mesmo por este caminho de dores. A intimidade substancial é apenas a da *religião*, da paz do sujeito que se sente, mas apenas está verdadeiramente satisfeito na medida em que se concentrou em si mesmo, partiu seu coração terreno, elevou-se acima da mera naturalidade e finitude da existência e nesta elevação alcançou a intimidade universal, a intimidade e a unificação em e com Deus. A alma quer a *si*, mas ela se quer em um outro do que ela mesma é em sua particularidade, por isso renuncia a si diante de Deus, a fim de se |42| encon-

trar e de se desfrutar a si mesma nele. Este é o caráter do *amor*, a intimidade em sua verdade, o amor religioso destituído de desejo que dá ao espírito reconciliação, paz e beatitude. Ele não é a fruição e a alegria do amor efetivo, vivo, mas sem paixão, aliás, sem inclinação, é apenas um tender da alma; um amor no qual, segundo o lado natural, está uma morte, um estar morto, de modo que a relação efetiva como união e referência terrena dos homens para com os homens paira como algo passageiro que, assim como existe, não tem essencialmente sua completude, mas carrega em si mesmo a deficiência da temporalidade e da finitude, e assim provoca uma elevação a um além que ao mesmo tempo permanece uma consciência e desfrutar do amor destituídos de nostalgia, de desejo.

Este traço constitui o ideal mais elevado, interior, pleno de alma, que agora se coloca no lugar da grandeza e autonomia calmas dos antigos. Aos deuses do ideal clássico certamente não falta igualmente um traço de tristeza, um elemento negativo pleno de destino, que é o aparecer [*Scheinen*] da necessidade fria nestas formas serenas, as quais, todavia, em divindade e liberdade autônomas, permanecem certas de sua grandeza e potência simples. Mas uma tal liberdade não é a liberdade do amor, que é mais plena de alma e mais íntima, já que ela reside numa relação da alma com a alma, do espírito com o espírito. Esta intimidade acende o raio da beatitude presente no ânimo, o raio de um amor que no sofrimento e na suprema perda não se sente apenas consolado ou indiferente, mas quanto mais profundamente sofre tanto mais profundamente também encontra nisso o sentimento [*Gefühl*] e a certeza do amor, e na dor mostra tê-los superado em si e para si. Nos ideais dos antigos, ao contrário, independente daquele traço indicado de uma tristeza calma, vemos certamente apenas a expressão da dor de naturezas nobres, como, por exemplo, na Níobe⁸ e no Laocoonte⁹; eles não se abandonam ao lamento e ao desespero, e sim conservam-se nisso grandes e magnânimos, mas este conservar de si mesmo permanece |43| vazio, o sofrimento, a dor, são, por assim dizer, as últimas coisas, e no lugar da conciliação e satisfação deve surgir uma resignação fria, na qual o indivíduo, sem desmoronar em si mesmo, desiste daquilo a que se agarrava. Não é a baixeza que é esmagada, nenhuma ira, nenhum desprezo ou aborrecimento se dão a conhecer, mas a altivez da individualidade é apenas um estar consigo rígido, um suportar interminável do destino, no qual a nobreza e a dor da alma não aparecem como apaziguadas. Apenas o amor religioso romântico tem a expressão da beatitude e da liberdade.

8. Níobe, personagem da mitologia grega, petrificada em sentido literal pela dor, depois de ter visto seus sete filhos massacrados por Apolo e Artemis, pois ela tinha se vangloriado de ser superior à sua mãe (N. da T.).

9. Cf. a passagem anterior dedicada ao grupo do Laocoonte, na seção sobre a escultura de *Cursos de Estética III*, pp. 164-166 (N. da T.).

Esta unificação e satisfação são concretas espiritualmente segundo a sua natureza, pois elas são o sentimento do espírito que se sabe em um outro em unidade consigo mesmo. Desse modo, quando o conteúdo exposto deve ser completo, são exigidos *dois* lados, na medida em que ao amor é necessária a duplicação da personalidade espiritual; ele repousa sobre duas pessoas autônomas que, todavia, têm o sentimento de sua unidade. A esta unidade, contudo, está sempre ligado, ao mesmo tempo, o momento do *negativo*. O amor, a saber, pertence à subjetividade, mas o sujeito é *este* coração que subsiste por si, o qual, a fim de amar, deve abdicar de si mesmo, deve desistir de si, sacrificar o ponto férreo de sua peculiaridade. É este sacrifício que constitui o *elemento comovente* no amor, que apenas vive e sente na entrega. Se, por isso, o homem na entrega recupera seu si mesmo e na superação de seu ser-para-si-mesmo justamente chega ao ser-para-si-mesmo afirmativo, então no sentimento [*Gefühl*] desta unificação e de sua felicidade suprema resta, todavia, o negativo, a comoção, menos como sentimento do sacrifício do que da beatitude imerecida de se sentir ainda assim autônomo e em unidade consigo mesmo. A comoção é o sentimento da contradição dialética de ter desistido da personalidade e todavia ser autônomo, uma contradição que está presente no amor e é eternamente solucionada nele.

|44| No que concerne o lado da subjetividade *humana* particular desta intimidade, o amor, fonte de beatitude, que goza o céu nele mesmo, eleva acima do temporal e da individualidade particular do caráter, o qual se torna algo de indiferente. Já os ideais divinos da escultura se transformam uns nos outros, como já foi observado; mas na medida em que não são retirados do conteúdo e do círculo da individualidade imediata, primeira, esta individualidade permanece contudo a Forma essencial da exposição. Naquele puro raio da beatitude, ao contrário, a particularidade está suprimida; diante de Deus todos os homens são iguais, ou muito mais: a piedade os torna efetivamente iguais, de modo que se trata apenas da expressão da concentração indicada do amor e o qual igualmente não necessita da felicidade ou deste e daquele objeto singular. Certamente também o amor religioso necessita para a sua existência de indivíduos determinados, os quais também possuem, além deste sentimento, um círculo distinto de sua existência; mas uma vez que a intimidade plena de alma fornece aqui o conteúdo autenticamente ideal, a mesma não encontra sua exteriorização e efetividade na diversidade particular do caráter e de seu talento, de suas relações e destinos, porém está muito mais elevada acima disso. Se, por conseguinte, em nossa época se ouve fazer da consideração sobre a diferença da subjetividade do caráter a questão principal na educação e naquilo que o homem tem de exigir de si mesmo, donde se segue o enunciado fundamental que cada um deve ser tratado de outra maneira e deve portar-se ele mesmo de outro modo, então este modo de pensar está inteiramente em oposi-

ção ao amor religioso no qual passam a segundo plano tais diversidades. Mas inversamente a característica individual, justamente porque ela é o inessencial que não se funde absolutamente com o reino do céu espiritual do amor, alcança aqui uma determinidade maior, na medida em que a mesma, de acordo com o princípio da Forma de arte romântica, torna-se livre e se exprime tanto mais caracteristicamente, uma vez que não tem como sua lei suprema a beleza clássica, |45| o estar interpenetrado da vitalidade imediata e da particularidade finita pelo Conteúdo religioso espiritual. Mas ainda assim este característico não pode e não deve turvar aquela intimidade do amor, que por seu lado igualmente não está unido ao característico como tal, porém tornou-se livre e constitui para si mesmo o ideal espiritual verdadeiramente autônomo.

O ponto central ideal e o conteúdo principal do âmbito religioso, tal como já foi considerado na Forma de arte romântica, são constituídos pelo amor em si mesmo *reconciliado*, satisfeito, cujo objeto na pintura, uma vez que esta também tem de expor o Conteúdo o mais espiritual na Forma da efetividade humana, corporal, não deve permanecer nenhum mero além espiritual, mas deve ser efetivo e presente. Logo, podemos designar a *Sagrada Família* e preferencialmente o amor da Madona pela criança como o conteúdo ideal pura e simplesmente adequado deste círculo. Mas aquém e além deste ponto central se propaga ainda uma matéria mais ampla, mesmo que nesta ou naquela consideração de maneira menos completa em si mesma para a pintura. A articulação de todo este conteúdo podemos estabelecer do modo que se segue.

αα) O primeiro tema [*Gegenstand*] é o *objeto* [*Objekt*]¹⁰ do amor mesmo em universalidade simples e unidade imaculada consigo mesmo: Deus mesmo em sua essência destituída de fenômeno – *Deus pai*. Aqui a pintura tem, todavia, de superar grandes dificuldades, quando quer expor Deus, o pai, tal como a representação religiosa cristã tem de concebê-lo. O pai dos deuses e dos homens como indivíduo particular é, na arte, exaurido por Zeus. O que falta, ao contrário, imediatamente ao Deus pai cristão é a individualidade humana, na qual apenas a pintura é capaz de reproduzir o espiritual. Pois tomado por si mesmo, Deus pai é, na verdade, personalidade espiritual e potência suprema, a sabedoria etc., mas fixado como destituído de forma e como uma abstração do |46| pensamento. A pintura, porém, não

10. Hegel, particularmente no capítulo sobre a pintura, opera largamente com os dois termos que, em alemão, designam o “objeto”: *Gegenstand* e *Objekt*. Traduzimos, neste caso, *Gegenstand* por “tema”, tendo em vista que este “objeto” possui uma acepção mais universal, pois trata-se do objeto como algo genérico que se encontra diante do sujeito, portanto, um “tema”, um “assunto”, ao passo que *Objekt* na pintura designa um objeto real determinado. Ressalte-se, porém, que Hegel não segue rigidamente esta diferenciação (N. da T.).

pode evitar a antropomorfização e deve por isso atribuir-lhe uma forma humana. Por mais universal, por mais elevada, interior e plena de poder que ela também queira mantê-la, disso irá surgir, todavia, apenas um indivíduo másculo, em maior ou menor grau sério, que não coincide completamente com a representação de Deus pai. Dentre os pintores holandeses mais antigos, por exemplo, van Eyck alcançou na imagem do altar de Deus pai em Gent a maior excelência que pode ser realizada nesta esfera; esta é uma obra que se pode colocar ao lado do Jupiter Olímpico¹¹; mas por mais completa que também possa ser por meio da expressão do eterno repouso, da grandeza, do poder, da dignidade e assim por diante – e ela é de fato na concepção e na execução mais profunda e grandiosa do que qualquer outra –, permanece nela todavia, para a nossa representação, algo de insatisfatório. Pois isto que é representado como Deus pai, um indivíduo ao mesmo tempo humano, é apenas Cristo, o filho. É nele apenas que intuímos este momento da individualidade e do ser homem como um momento divino, e na verdade de tal modo que o mesmo se revela não como uma forma da fantasia desenvolvida, como nos deuses gregos, mas como a revelação essencial, como a questão principal e o significado principal.

ββ) O objeto mais essencial do amor será, por conseguinte, nas exposições da pintura, *Cristo*. Com este objeto, a saber, a arte passa ao mesmo tempo para o humano, que aqui, além de Cristo, ainda se expande para um círculo mais amplo, para a exposição de Maria, de José, de João, dos discípulos etc. bem como, por fim, do povo, que em parte segue o salvador, em parte pede sua crucificação e escarnece dele em seus sofrimentos.

Mas aqui retorna novamente a dificuldade há pouco mencionada, se Cristo deve ser apreendido e exposto em sua *universalidade*, tal como isto ocorreu, por assim dizer, em imagens de bustos, em retratos. Devo confessar que, para mim pelo menos, as cabeças de Cristo que eu vi, a de Carracci |47|, por exemplo, especialmente a famosa cabeça de van Eyck na antiga coleção de Solly, agora no museu de Berlim¹², e a de Memling¹³, que era dos irmãos Boisserée, que agora está em Munique, não possuem o elemento satisfatório que deveriam resguardar. Aquela que fez

11. Trata-se do retábulo do *Cordeiro místico* (terminado em 1432). O painel superior da parte central representa Deus pai, cujo trono e atitude geral lembram um Zeus Olímpico (Hegel tem aqui em mente as representações feitas segundo a estátua de Fídias) (N. da T.).

12. Esta cabeça de Cristo de van Eyck, da qual existiam vários exemplares, somente era conhecida na época a partir de cópias, aliás muito diferentes entre si, mas consideradas como autênticas. O quadro ao qual se refere Hegel é confuso por seu tratamento verdadeiramente próximo do retrato profano; supõe-se inclusive que inspirou o auto-retrato de Dürer de 1500 (N. da T.).

13. Hans Memling (Seligenstadt am Main, 1435? – Bruges, 1494). A cabeça de Cristo que Hegel menciona aqui era, na época, atribuída a Memling, mas na realidade se trata de uma das cópias da cabeça de Cristo de van Eyck (N. da T.).

Eyck é na verdade na Forma, na frente, na cor, muito grandiosa em toda a concepção, mas a boca e o olhar não expressam nada ao mesmo tempo sobre-humano [*Übermenschliches*]. A impressão é mais a de uma seriedade rígida, que é ainda mais aumentada por meio do típico da Forma, da risca dos cabelos etc. Se, ao contrário, estas cabeças na expressão e na forma estão voltadas contra o humano individual e, com isso, ao mesmo tempo voltadas ao que é mais suave, ao que é mórbido, ao que é doce, então elas perdem facilmente em profundidade e poder do efeito; mas o que menos lhes convém, como já indiquei anteriormente, é a beleza da Forma grega.

Do mais adequado modo, por conseguinte, Cristo pode ser tomado como objeto de pinturas nas situações de sua vida efetiva. Mas a este respeito não se pode deixar de perceber uma diferença essencial. Na história da vida de Cristo, a saber, por um lado, a subjetividade humana de Deus é, na verdade, um momento principal; Cristo torna-se um dos deuses, mas como homem efetivo, e retorna assim como um deles para os homens, em cujo modo de aparição ele, por isso, também pode ser exposto, desde que este modo expresse o interior espiritual. Por outro lado, ele não é apenas homem singular, mas Deus inteiramente. Em tais situações, onde esta divindade deve irromper da subjetividade humana, a pintura depara-se com novas dificuldades. A profundidade do Conteúdo começa a ser potente demais. Pois na maior parte dos casos, onde Cristo, por exemplo, ensina, a arte não conseguirá ir além do que expô-lo como o mais nobre, o mais digno, o mais sábio, como Pitágoras ou como um outro sábio da “Escola de Atenas” de Rafael¹⁴. Um remédio que de preferência, por isso, pode ser procurado, reside apenas no fato de que a pintura leva à intuição a [48] divindade de Cristo, principalmente em comparação com o seu ambiente, particularmente em contraste com o pecado, o arrependimento e a penitência ou a vilania e a ruindade no ser humano ou, inversamente, por meio dos que o estão adorando, os quais, como seres humanos, como seus iguais, por meio de sua adoração o deslocam de sua existência imediata, ele que aparece e existe, de modo que o vemos sendo elevado ao céu do espírito e ao mesmo tempo temos a visão de que ele não apareceu apenas como Deus, mas como forma não ideal, cotidiana e natural e como espírito possui sua existência essencialmente na humanidade, na comunidade e expressa sua divindade no reflexo dela. Este reflexo espiritual não devemos todavia tomar como se Deus estivesse presente na humanidade como em um mero acidente ou configuração e modo de expressão exteriores, mas devemos considerar a existência espiritual na consciência do ser humano como a

14. A *Escola de Atenas*, de Rafael, é esta grande composição que se encontra no Palácio do Vaticano (câmara da Assinatura), que coloca em cena os pensadores e os filósofos gregos no quadro de um grandioso batismo (N. da T.).

existência espiritual essencial de Deus. Uma tal espécie de exposição terá de surgir particularmente onde Cristo deve ser posto diante do nosso olhar como homem, como mestre, ressuscitando ou transfigurado e ascendendo ao céu. Em tais situações os meios da pintura, a forma humana e sua cor, o semblante, o brilho do olhar, não são em si e para si suficientes para expressar completamente o que reside em Cristo. Muito menos pode ser suficiente aqui a beleza antiga das Formas. Particularmente a ressurreição, a transfiguração e a ascensão ao céu, como em geral todas as cenas da vida de Cristo nas quais ele, depois da crucificação e da morte, já é retirado da existência imediata como este homem singular e está no caminho do retorno ao Pai, exigem em Cristo mesmo uma expressão mais elevada da divindade do que a pintura é capaz de oferecer completamente, na medida em que ela aqui deve apagar o meio propriamente dito por onde ela deve expor a subjetividade humana em sua forma exterior, e deve tranfigurá-la em uma luz mais pura.

|49| Mais vantajosos e em sua finalidade mais correspondentes são, por isso, aquelas situações da vida de Cristo nas quais ele ainda não aparece em si mesmo espiritualmente completo ou onde a divindade é impedida, humilhada no momento da negação. Este é o caso da *infância* e da *Paixão* de Cristo.

O fato de que Cristo é *criança*, expressa, por um lado, de modo determinado, o significado que ele possui na religião: ele é Deus que se torna homem e, por isso, também percorre as fases naturais do humano; por outro lado, no fato de que ele é representado como criança reside, ao mesmo tempo, a impossibilidade fatural de já poder mostrar claramente tudo o que ele é em si. Aqui a pintura tem a vantagem incalculável de que ela deixa que se distinga, a partir da ingenuidade e da inocência da criança, uma grandeza e sublimidade do espírito, que em parte já por meio deste contraste ganha em potência, em parte, justamente porque pertence a uma criança, nesta profundidade e esplendor, pode ser exigida em um grau infinitamente menor do que no Cristo como homem, mestre, juiz do mundo etc. Assim, os meninos de Jesus [*Christuskinder*] de Rafael, particularmente o menino da Madona Sistina de Dresden, são da mais bela expressão da infância e, todavia, mostra-se neles uma elevação acima de toda inocência meramente infantil, a qual igualmente deixa ver o divino em seu invólucro jovem, bem como deixa pressentir a ampliação desta divindade para a revelação infinita e ao mesmo tempo contém novamente, no que é infantil, a justificativa de que tal revelação ainda não se apresenta completa. Nas imagens de Madona de van Eyck, ao contrário, as crianças são as que menos tiveram êxito, pois muitas vezes apresentam-se rígidas e na forma deficiente de crianças recém-nascidas¹⁵.

15. Pode-se pensar aqui, entre outras imagens, na *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* e, sobretudo, na *Virgem de Lucas* de Frankfurt am Main, que Hegel certamente tinha na memória (N. da T.).

Pretende-se ver nisso algo de intencional, de alegórico: elas não seriam belas, porque a beleza do menino Jesus não é o que deve ser venerado, mas Cristo como Cristo. Mas na arte não deve surgir tal consideração, e as crianças de Rafael a este respeito situam-se muito mais acima como obras de arte.

|50| Iguamente adequada é a exposição da *Paixão*, do escárnio, da coroação de espinhos, do *Ecce Homo*, da *via crucis*, da crucificação, da deposição da cruz, do sepultamento etc. Pois aqui é justamente a divindade no lado oposto de seu triunfo, na humilhação de seu poder e sabedoria infinitos, que fornece o Conteúdo. Isto a arte não é apenas capaz de representar em geral, mas a originalidade da concepção tem, ao mesmo tempo, neste conteúdo, um grande espaço de jogo, sem digredir para o fantástico. É *Deus* que sofre na medida em que é homem, em que está nesta limitação determinada; e assim a dor se mostra não apenas como dor humana sobre o destino humano, mas é um sofrimento monstruoso, o sentimento da negatividade infinita, porém em forma humana, como sentimento subjetivo; e, todavia, na medida em que é *Deus* que sofre, surge novamente a amenização, a diminuição de sua dor, que não pode chegar à erupção do desespero, à deformação e à atrocidade. Esta expressão do *sofrimento da alma* é particularmente em vários mestres italianos uma criação inteiramente original. A dor nas partes inferiores do rosto é apenas seriedade, não como no Laocoonte uma contorsão dos músculos, que poderia ser interpretada como um grito, mas nos olhos e na testa são ondas, tempestades do *sofrimento da alma*, que, por assim dizer, formam-se umas sobre as outras; as gotas de suor do tormento interior irrompem, mas basicamente sobre a fronte, onde o osso irremovível constitui o elemento determinante; e justamente neste ponto, onde o nariz, os olhos e a testa se encontram e se concentra a reflexão [*Sinnen*] interior, a natureza espiritual, e este lado se ressalta, são apenas poucos músculos e peles que não são capazes de uma grande contorsão, deixando justamente este sofrimento aparecer contido e ao mesmo tempo infinitamente concentrado. Eu me lembro em especial de uma cabeça na galeria de Schleißheim, na qual o mestre – creio que era Guido Reni¹⁶ – e também outros mestres |51| em representações [*Darstellungen*] semelhantes, inventaram um colorido inteiramente peculiar, que não pertence à cor humana. Eles tinham de desocultar a noite do espírito e criaram para si uma coloração que corresponde de modo primoroso a estas mesmas tempestades, a estas nuvens negras do espírito, que ao mesmo tempo estão firmemente envoltas pela fronte brônzea da natureza divina.

16. Guido Reni (Bolonha 1575-1642), grande figura da escola bolonhesa. Seus quadros religiosos são impregnados de um certo sentimentalismo, sendo conhecido por suas inovações na matéria do colorido: ele utiliza principalmente uma gama de tons prateados que fizeram escola em sua época (N. da T.).

Mas como o tema [*Gegenstand*] mais completo eu já indiquei o amor em si mesmo *satisfeito*, cujo objeto [*Objekt*] não é nenhum além meramente espiritual, mas é presente, de modo que vemos diante de nós o amor mesmo em seu objeto [*Gegenstand*]. A Forma suprema, a mais peculiar deste amor é o amor materno de Maria por Cristo, o amor de uma mãe *única*, que concebeu o salvador e o traz em seus braços. Este é o mais belo conteúdo para o qual se alçou a arte cristã em geral e especialmente a pintura em seu círculo religioso.

O amor a Deus, e mais precisamente a Cristo, que está sentado ao lado direito de Deus, é de espécie puramente espiritual; seu objeto é apenas visível aos olhos da alma, de modo que aqui não ocorre a autêntica duplicação que pertence ao amor e também não é nenhum elo natural que prende os amantes e os acorrenta uns aos outros desde sempre. Todo outro amor, inversamente, permanece em parte contingente em sua inclinação, em parte os que se amam, como irmãos, por exemplo, ou o pai no amor para os filhos, ainda possuem, além destas relações, outras determinações que os reivindicam essencialmente. O pai, o irmão, têm de se voltar para o mundo, para o Estado, para a profissão, para a guerra, em suma, para fins universais, a irmã torna-se esposa, mãe etc. No amor de mãe, ao contrário, o amor para a criança não é nem algo contingente nem um momento meramente singular, mas é sua suprema determinação terrena na qual coincidem imediatamente seu caráter natural e sua mais sagrada vocação. No amor materno normal a mãe ao mesmo tempo intui e sente no filho |52| o marido e a mais interior unidade com ele, na relação de Maria, porém, também este lado está ausente. Pois seu sentimento não tem nada em comum com o amor conjugal a um homem, ao contrário, sua relação com José é mais do tipo fraterno e pelo lado de José um sentimento [*Gefühl*] de respeito secreto pela criança que é de Deus e de Maria. Assim, pois, o amor religioso em sua Forma humana mais plena e íntima [*innigsten*] não vem à intuição no Cristo que sofreu e nasceu ou que esteve entre os seus irmãos, mas na natureza feminina que sente, em Maria. Todo o seu ânimo e existência em geral é amor humano para a criança que ela nomeia como sua e ao mesmo tempo veneração, adoração, amor a Deus com quem ela se sente em união. Ela é humilde diante de Deus e, todavia, no sentimento infinito de ser a única que é bendita diante de todas as outras virgens; ela não é autônoma para si, mas apenas é completada em sua criança, em Deus, porém Nele, seja na manjedoura seja como rainha do céu, satisfeita e beata, sem paixão e nostalgia, sem necessidade ulterior, sem outra finalidade senão a de ter e guardar o que ela tem.

A exposição deste amor alcança, pois, pelo lado do conteúdo religioso, um amplo decurso: aqui situam-se, por exemplo, a Anunciação, a Visitação, a Natividade, a Fuga para o Egito etc. A isso se associam então num estágio de vida pos-

terior os discípulos e as mulheres que seguem Cristo e no qual o amor para Deus é, em maior ou menor grau, um amor ao salvador presente, vivo, que anda entre eles como homem efetivo; igualmente o amor dos anjos que na Natividade e em muitas outras cenas descem para Cristo em devoção bastante séria ou em alegria inocente. Em tudo isso é particularmente a pintura que expõe a paz e a suficiência plena do amor.

Mas esta paz prossegue igualmente para o sofrimento o mais interior. |53| Maria vê Cristo carregar a cruz, ela o vê sofrer e morrer na cruz, ser deposto da cruz e sepultado, e nenhuma dor é mais profunda do que a dela. Mas também em tal sofrimento não é nem a rigidez da dor ou apenas a perda nem o suportar da necessidade ou a acusação de injustiça do destino que constituem o autêntico conteúdo, de modo que aqui, particularmente, a comparação com a dor de Níobe se torna característica. Também Níobe perdeu todos os seus filhos e se apresenta em pura grandeza e beleza imperturbada. O que aqui se mantém é o lado da existência desta infeliz, a beleza tornada natureza, que constitui toda a abrangência de sua realidade existente; esta individualidade efetiva permanece em sua beleza o que ela é. Mas seu interior, seu coração perdeu todo o Conteúdo de seu amor, de sua alma; sua individualidade e beleza podem apenas se petrificar. A dor de Maria é de espécie inteiramente diferente. Ela percebe [*empfindet*], sente [*fühlt*] o punhal que perpassa o centro de sua alma, o coração dela se parte, mas ela não se petrifica. Ela não *tinha* apenas o amor, mas seu interior pleno é o amor, a intimidade concreta livre que conserva o conteúdo absoluto daquilo que ela perde, e na perda mesma do amado permanece na paz do amor. O coração dela se parte; mas o substancial de seu coração, o Conteúdo de seu ânimo que aparece em vitalidade imperdível por meio de seu sofrimento da alma, é algo infinitamente mais elevado: a beleza viva da *alma* contra a substância abstrata, cuja existência ideal *corporal*, quando se perde, permanece incorrompida, mas torna-se pedra.

Um último objeto, no que se refere à Maria, é por fim sua morte e sua Assunção. A morte de Maria, na qual ela novamente recupera o encanto da juventude, foi pintada particularmente de modo belo por Scorel. O mestre deu aqui à virgem a expressão do sonambulismo, do estar morto, da rigidez e cegueira em direção ao exterior, com a expressão |54| de que o espírito, o qual, todavia, transparece pelos traços, encontra-se em outro lugar e é beato.

γγ) *Em terceiro lugar*, acrescenta-se ao círculo desta presença efetiva de Deus na vida, no sofrimento e no ser transfigurado dele e dos seus a *humanidade*, a consciência *subjetiva* que faz de Deus, ou especificamente dos atos de sua história, um objeto de seu amor e não se refere a qualquer conteúdo temporal, mas ao absoluto. Também aqui os três lados que podem ser ressaltados são a *devoção*, a *penitência* e

a *conversão* calmas, que no interior e exterior retomam a história do sofrimento de Deus no homem, bem como em terceiro lugar a *transfiguração* interior e a beatitude da purificação.

No que se refere, *em primeiro lugar*, à devoção como tal, ela fornece principalmente o conteúdo para a *adoração*. Esta situação é, por um lado, a humilhação, a entrega de si, a procura pela paz em um outro; por outro lado, não é o *pedir* [*bitten*], mas o *orar* [*beten*]¹⁷. Pedir e orar são, na verdade, estreitamente aparentados, na medida em que a oração também pode ser um pedido. Mas o pedir propriamente dito quer algo *para si*; ele penetra naquele que possui algo de essencial para mim, para fazê-lo voltar-se a mim por meio de meu pedido, para fazer o coração dele amolecer, suscitar nele seu amor por mim, portanto, provocar o sentimento de sua identidade comigo; mas o que eu sinto ao pedir é o anseio por algo que o outro deve perder para que eu o receba; o outro deve me amar para que meu amor-próprio seja satisfeito, minha utilidade, meu bem-estar. Eu, ao contrário, não renuncio a nada de ulterior senão àquilo que reside na admissão de que aquele a quem peço possa dispor de igual modo de mim. O orar não é de tal espécie; é uma elevação do coração ao absoluto que é em si e para si amor e não tem nada para si; a devoção mesma torna-se a garantia, o pedido mesmo, a beatitude. Pois embora a oração também possa conter um pedido por alguma coisa de particular, este particular não é, todavia, o que deve se expressar autenticamente, mas o essencial é a certeza de |55| ser em geral atendido, não o atendimento no que se refere a este particular, porém a confiança absoluta de que Deus irá me dar o que é suficiente para o meu bem. Também nesta relação o orar mesmo é a satisfação, o gozo, o sentimento [*Gefühl*] e a consciência explícitos do amor eterno, que não apenas transparece como raio da transfiguração pela forma e pela situação, mas constitui para si a situação e o que deve ser exposto, o que existe. Esta situação de adoração apresenta, por exemplo, o Papa VI em um quadro pintado por Rafael com o mesmo nome, a Santa Bárbara¹⁸ também, igualmente inumeráveis adorações dos apóstolos e dos santos, de São Francisco, por exemplo, sob a cruz, onde, em vez da dor de Cristo ou do medo, da dúvida, do desespero dos discípulos, são escolhidos como conteúdo o amor e a veneração de Deus, a oração que nele se precipita. Trata-se com frequência, particularmente em épocas mais antigas da pintura, de rostos velhos, elaborados na vida e na dor, concebidos como retratos, porém almas devotas, de modo que este adorar não é apenas neste momento sua ocupação, mas eles tornam-se por assim dizer sacerdotes, santos, cuja vida, pensamento, desejo e querer inteiros são a devoção e cuja

17. Hegel joga aqui com a proximidade dos dois verbos: *bitten* (pedir, implorar) e *beten* (orar, rezar) (N. da T.).

18. Trata-se da Madona, já evocada anteriormente, chamada *Virgem da Sexta-feira Santa* (N. da T.).

expressão, a despeito de todo caráter retratístico, não contém senão esta confiança e esta paz do amor. Isto já é, todavia, diferente nos mestres alemães e holandeses mais antigos. O *sujet* do quadro da catedral de Colônia, por exemplo, são os reis em adoração e o padroeiro de Colônia; também na escola de van Eyck este objeto era muito apreciado. Aqui os que rezam são com freqüência pessoas conhecidas, príncipes, como, por exemplo, se pretendeu reconhecer em dois dos reis da célebre Adoração, da coleção dos irmãos Boisserée, que foi *considerada* como uma obra de van Eyck: Felipe da Borgonha e Carlos, o temerário. Vê-se nestas figuras [*Gestalten*] que elas ainda são algo além disso, possuem outras ocupações e que aqui, por assim dizer, apenas vão à missa no domingo ou de manhã cedo, mas no resto |56| da semana ou no resto do dia possuem outras ocupações. Particularmente em imagens holandesas ou alemãs os Donatários são cavaleiros piedosos, donas de casa tementes a Deus com seus filhos e filhas. Elas são comparáveis à Marta, que vai e vem e também se preocupa por coisas exteriores e mundanas, e não à Maria, que escolheu a melhor parte. A elas certamente não falta intimidade e ânimo em sua piedade, mas não é a canção do amor que constitui sua natureza inteira, e que deveria ser não meramente uma elevação, uma oração ou agradecimento por uma graça recebida, porém sua única vida como a do rouxinol.

A diferença a ser feita de modo geral em tais pinturas, entre os santos e os devotos e os membros piedosos da comunidade cristã em sua existência efetiva, pode ser indicada pelo fato de que os que oram, particularmente em imagens italianas, mostram na expressão de sua piedade uma concordância completa do exterior e do interior. O ânimo pleno de alma aparece também como o que é pleno de alma principalmente nas Formas do rosto, que não expressam nada que se opõe aos sentimentos [*Gefühlen*] do coração ou algo distinto deles. Este corresponder, ao contrário, não está todas as vezes presente na efetividade. Uma criança que chora, por exemplo, particularmente quando começa a chorar, nos leva muitas vezes – independentemente se sabemos que sua dor não vale as lágrimas – ao riso por meio de suas caretas; igualmente pessoas mais velhas, quando querem rir, deformam seu rosto, porque os traços estão muito firmes, frios e férreos para se adaptarem a um riso natural, não forçado, ou a um sorriso amigável. Tal inadequação do sentimento e das Formas sensíveis nas quais a piedade se expressa, a pintura deve evitar e, até onde for possível, produzir a harmonia do interior e do exterior; o que de fato os italianos também fizeram no mais alto grau, os alemães e os holandeses menos, porque as representações [*darstellen*] deles se aproximam do retrato.

|57| Como última observação, gostaria ainda de acrescentar que esta devoção da alma também não deve ser o chamado cheio de angústia na necessidade exterior ou na necessidade da alma, tal como está contido nos Salmos e em muitos

dos cânticos luteranos – como, por exemplo: “Assim como o cervo brama por água pura, assim brama minha alma por ti” [Salmo 42, 2] –, e sim deve ser um elanguecer, mesmo que também não tão doce como em freiras, uma entrega da alma e um gozo nesta entrega, um estar satisfeito, estar pronto. Pois a necessidade da fé, o definhamento pleno de angústia do ânimo, esta dúvida e desespero que permanecem na luta e na cisão, tal piedade hipocondríaca que nunca sabe se também está no pecado, se o arrependimento também é verdadeiro e a graça foi alcançada, tal entrega na qual o sujeito não pode se descuidar e demonstra isto justamente por meio de sua angústia, não pertencem à beleza do ideal romântico. A devoção pode antes elevar o olhar nostálgicamente para o céu, embora seja mais artístico e passível de ser satisfeito quando a vista é voltada para um objeto da adoração presente, do terreno, para Maria, para Cristo, para um santo etc. É fácil, aliás, muito fácil, dar a uma imagem um interesse mais elevado pelo fato de que a figura principal eleva a vista ao céu, ao além, tal como hoje em dia este meio fácil é empregado, fazer de Deus, da religião, a base do Estado ou provar tudo com passagens bíblicas, em vez de partir da razão da efetividade. Em Guido Reni, por exemplo, tornou-se um uso repetido dar às suas imagens esta visão e direção dos olhos. A Assunção de Maria, que se encontra em Munique, por exemplo, conquistou a máxima fama entre os amigos e conhecedores da arte, e sem dúvida a elevada glória da transfiguração, da imersão e da dissolução da alma no céu e toda a postura da figura que paira suspensa entrando no céu, a claridade e a beleza da cor são de supremo efeito; mas eu acho contudo, para Maria, mais adequado quando ela é |58| exposta em seu amor e bem-aventurança presentes com o olhar voltado para a criança; a nostalgia, o aspirar, aquele olhar voltado para o céu se aproximam muito do sentimentalismo moderno.

O *segundo ponto* refere-se à irrupção da negatividade na devoção espiritual do amor. Os discípulos, os santos, os mártires, têm de percorrer, em parte externamente em parte no interior, o mesmo caminho de dor que Cristo lhes precedeu na Paixão.

Esta dor reside em parte no limite da arte, que a pintura pode facilmente ser inclinada a ultrapassar, ao tomar como conteúdo a crueldade e a atrocidade do sofrimento *corporal*, o esfolamento, a tortura e o tormento da crucificação. Isto não lhe deve ser concedido, se ela não deve sair do ideal espiritual, e não meramente porque não é sensivelmente belo levar tais martírios diante dos olhos ou porque hoje em dia temos nervos fracos, mas por causa da razão mais elevada de que não se trata deste lado sensível. A história espiritual, a *alma* em seu sofrimento do amor, e não o sofrimento imediato corporal em um sujeito mesmo, a dor pelo sofrimento dos outros ou a dor em si mesma pela própria indignidade, são o autêntico conteúdo que deve ser sentido [*gefühlt*] e exposto. A constância dos mártires em crueldades sensí-

veis é uma constância que suporta apenas a dor sensível, mas no ideal espiritual a alma tem de lidar consigo mesma, com seu sofrimento, com a violação de seu amor, com a penitência interior, com a tristeza, com o arrependimento e a contrição.

Mas também nesta dor interior não deve então faltar o lado *positivo*. A alma deve estar certa da reconciliação objetiva, realizada em si e para si, do homem com Deus e estar apenas preocupada para que esta salvação eterna também se torne positiva nela. Deste modo vemos com frequência |59| penitentes, mártires, monges, que na certeza da reconciliação objetiva em parte estão na tristeza por um coração que deve ser sacrificado, em parte realizaram esta entrega de si mesmos, mas sempre querem realizar de novo a reconciliação e por causa disso se impõem sempre de novo as penitências.

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

Em *terceiro lugar*, podem também ser tornados por si conteúdo o lado positivo da reconciliação, a *transfiguração* a partir da dor, a beatitude conquistada a partir da penitência; um objeto que sem dúvida facilmente conduz a desvios.

Estas são as principais diferenças do ideal espiritual absoluto como o conteúdo mais essencial da pintura romântica; esta é a matéria de suas obras mais celebradas e com maior êxito, obras que são imortais pela profundidade de seu pensamento e, quando ocorre uma representação [*Darstellung*] verdadeira, constituem a suprema elevação do ânimo para a sua bem-aventurança, o que é mais pleno de alma, o mais íntimo, o que o artista jamais é capaz de fornecer.

Depois deste círculo religioso temos de mencionar ainda *dois* outros âmbitos.

|60|β) O oposto do círculo religioso, tomado por si, é o igualmente destituído de intimidade como também não-divino – a *natureza* e, mais precisamente em relação à pintura, a *natureza paisagística*. Indicamos o caráter dos objetos religiosos no sentido de que neles se expressa a intimidade *substancial* da alma, o estar consigo do amor no absoluto. Mas a intimidade tem, todavia, ainda um outro Conteúdo. Ela também pode encontrar no que lhe é pura e simplesmente exterior uma

ressonância do ânimo e reconhecer na objetividade como tal traços que são aparentados ao espiritual. Segundo sua imediatidade, certamente as colinas, as montanhas, as florestas, os fundos de vales, os rios, as planícies, o brilho do sol, a lua, o céu estrelado etc. são percebidos meramente como montanhas, rios, brilho do sol; mas *primeiramente* estes objetos já possuem eles mesmos um interesse pelo fato de que é a livre vitalidade da natureza que neles aparece e produz uma concordância com o sujeito como ele mesmo vivo; *em segundo lugar*, as situações particulares do que é objetivo introduzem disposições [*Stimmungen*] no ânimo que correspondem às disposições da natureza. O ser humano pode inserir-se nesta vitalidade, neste ressoar da alma e do ânimo e assim também ser íntimo na natureza. Assim como os arcádios falavam de um Pan, que na floresta sombria provoca arrepio e susto, assim os diferentes estados da natureza paisagística em sua serenidade suave, em seu repouso perfumado, em seu frescor primaveril, em seu congelamento invernal, em seu acordar matutino, em seu repousar ao entardecer etc. são adequados a determinados estados do ânimo. A profundidade repousante do mar, a possibilidade de um poder infinito de agitação, têm uma relação com a alma, assim como inversamente a tempestade, o bramar, o revolver, o espumar e a quebra das ondas açoitadas pela tempestade movem a alma a uma ressonância de simpatia [*sympathetischen Tönen*]. Esta intimidade a pintura tem como seu objeto. Mas, por isso, os objetos naturais como tais não podem constituir em sua Forma e ordenação meramente exteriores o autêntico |61| conteúdo, de modo que a pintura torna-se uma mera imitação; e sim o ressaltar e o apresentar mais vivamente a vitalidade da natureza, que se estende por tudo, e a simpatia característica de estados particulares desta vitalidade com determinadas disposições de alma nas paisagens expostas; apenas esta interferência íntima é o momento pleno de espírito e rico de ânimo, por meio do qual a natureza não apenas pode ser o conteúdo da pintura como ambiente, mas também autonomamente.

γ) Uma *terceira* espécie de intimidade, por fim, é aquela que se encontra em parte em objetos inteiramente insignificantes, que são arrancados de sua vitalidade paisagística, em parte nas cenas da vida humana, que nos podem aparecer não apenas inteiramente contingentes, mas inclusive vulgares e ordinárias. Em outra oportunidade eu já procurei justificar o caráter artístico de tais objetos (vol. I, pp. 174 e ss. e pp. 179 e ss.)¹⁹. No que diz respeito à pintura, eu apenas quero acrescentar à consideração feita até o momento as seguintes observações.

A pintura não tem de se ocupar apenas com a subjetividade interior, mas ao mesmo tempo com o interior em si mesmo *particularizado*. Este interior, justamente porque tem como princípio a particularidade, não permanece preso ao objeto ab-

19. Estas são passagens do item "A relação do ideal com a natureza" (N. da T.).

soluto da religião e tampouco toma do exterior apenas a vitalidade natural e seu caráter paisagístico determinado como conteúdo, mas deve prosseguir a toda e qualquer coisa onde o homem, como sujeito singular, pode depositar seu interesse e encontrar sua satisfação. Já em exposições do círculo religioso, a arte, quanto mais evolui, tanto mais também eleva seu conteúdo no interior do terreno atual e dá ao mesmo a completude da existência [*Dasein*] mundana, de modo que o lado da existência [*Existenz*] sensível torna-se, por meio da arte, a questão principal e o interesse da devoção torna-se o que é menor. Pois também aqui a arte tem a tarefa de elaborar o que é ideal inteiramente para a efetividade |62|, de tornar sensivelmente passível de exposição o que está deslocado dos sentidos e de trazer os objetos de cenas distantes do passado para a atualidade e os humanizar.

Em nosso estágio é a intimidade na presença imediata mesma, nos ambientes cotidianos, no que é mais comum e menor, que é tornada conteúdo.

α) Mas se questionarmos o que na pobreza ou indiferença restantes de tais matérias fornece o Conteúdo autenticamente *conforme à arte*, então o substancial que nisso se alcança e se faz valer é a *vitalidade* e a alegria da existência autônoma em geral, na maior multiplicidade da finalidade e interesse peculiares. O homem sempre vive no presente imediato; o que ele faz a cada instante é uma particularidade e o direito consiste em preencher cada ocupação, e mesmo que seja a menor, estar com toda a alma empenhado nisso. Então o homem torna-se uma coisa só com tal singularidade, para a qual ele parece unicamente existir, na medida em que introduziu nela toda a energia de sua individualidade. Esta aderência produz aquela harmonia do sujeito com a particularidade de sua atividade em seus estados próximos, que também é uma intimidade e constitui aqui o encanto da autonomia de uma tal existência para si mesma total, acabada e consumada. Assim, portanto, o interesse que podemos ter por tais representações [*Darstellungen*] reside não no objeto, mas nesta alma da vitalidade, a qual por si, independentemente daquilo por onde ela se revela viva, já concorda com cada sentido não corrompido, com todo ânimo livre e é para ele um objeto de participação e de alegria. Não devemos, por isso, turvar nosso gosto pelo fato de que somos exortados a admirar obras de arte desta espécie a partir do ponto de vista da assim chamada *naturalidade* e imitação ilusória da natureza. Esta exortação, que tais |63| obras parecem sugerir, é ela mesma apenas uma ilusão que desconhece o ponto propriamente dito. Pois então a admiração apenas provém da comparação meramente exterior de uma obra de arte com uma obra da natureza e refere-se apenas à concordância da exposição com uma coisa que já está de outro modo presente, ao passo que aqui o conteúdo autêntico e o elemento artístico na concepção e execução são a concordância da coisa exposta *consigo mesma*, a realidade por si mesma animada. Segundo o princípio da ilusão,

os retratos de Denner²⁰, por exemplo, podem certamente ser elogiados, os quais são na verdade imitações da natureza, mas em grande medida não atingem de modo algum a vitalidade como tal da qual se trata, e sim justamente se dedicam a representar [*darzustellen*] os cabelos, as rugas, em geral o que não é na verdade algo abstratamente morto, porém tampouco a vitalidade da fisionomia humana.

Se permitirmos, além disso, que o nosso prazer torne-se enfraquecido por meio da pretenciosa reflexão do entendimento, de modo a considerarmos tais *sujets* como ordinários e indignos de nossos pensamentos mais elevados, então igualmente não tomamos o conteúdo tal como a arte o oferece efetivamente a nós. Então apenas restringimos a relação que temos com tais objetos segundo nossas necessidades, prazer, nossa formação restante e outras finalidades, isto é, nós os apreendemos apenas segundo a sua *conformidade a fins exterior*, onde nossas necessidades se tornam finalidade viva autônoma, a questão principal, mas a vitalidade do objeto está aniquilada, na medida em que ele essencialmente apenas aparece determinado a servir como mero meio ou a permanecer para nós inteiramente indiferente, porque não sabemos como utilizá-lo. Uma luz do sol, por exemplo, que penetra por uma porta aberta em um quarto no qual entramos, uma região pela qual viajamos, uma costureira, uma criada que vemos bastante ocupadas, podem ser para nós algo inteiramente indiferente, porque damos curso aos pensamentos e aos interesses [64] muito afastados disso e, por isso, neste monólogo ou diálogo com outros, diante de nossos pensamentos e discursos, não deixamos que a situação à nossa frente se manifeste ou dedicamos a isso apenas uma atenção inteiramente fugaz que não ultrapassa juízos abstratos como “é agradável, é belo, é feio” etc. Assim certamente também nos alegamos com a jovialidade de uma dança de camponeses, ao observarmos a mesma superficialmente, ou nos afastamos dela e a desprezamos porque somos “um inimigo de tudo o que é rude”²¹. De modo semelhante nos ocorre com fisionomias humanas com as quais mantemos contato na vida diária ou com as quais nos deparamos de modo contingente. Nossa subjetividade e atividade alternante sempre entra em jogo. Somos impelidos a dizer a esse ou àquele isso ou aquilo, temos de tratar de negócios, tomar precauções, pensamos isso ou aquilo dele, nós o observamos em vista desta ou daquela circunstância que sabemos dele, nos orientamos na conversa de acordo com isso, silenciemos sobre algo para não ofendê-lo, não tocamos em tal assunto porque ele iria nos interpretar mal, em suma, temos sempre como objeto sua história, seu nível, seu estamento, nosso comportamento

20. Os retratos são conhecidos por serem geralmente estudos psicológicos particularmente realistas. Denner já foi citado por Hegel na primeira parte dos *Cursos de Estética I*, p. 176 (N. da T.).

21. Estas são palavras do personagem Wagner, ao acompanhar seu senhor Fausto em um passeio, na segunda cena do *Fausto I*, de J. W. von Goethe (N. da T.).

ou nosso negócio com ele e permanecemos numa relação inteiramente prática ou no estado de indiferença e de dispersão desatenta.

Mas a arte, na exposição de tal efetividade viva, transforma completamente nosso ponto de vista em relação a ela, na medida em que igualmente corta todas as ramificações práticas que nos colocam comumente em conexão com o objeto e nos manifesta o mesmo inteiramente de modo teórico, bem como também suprime a indiferença e conduz inteiramente nossa atenção ocupada com outras coisas para a situação exposta, diante da qual nós, a fim de desfrutá-la, devemos nos recolher e concentrar em nós mesmos. – Particularmente a escultura destrói desde sempre, mediante seu modo de produção ideal, a relação prática com o objeto, na medida em que sua obra mostra imediatamente |65| que não pertence a esta efetividade. A pintura, ao contrário, nos conduz, por um lado, inteiramente para a presença de um mundo cotidiano que nos é próximo, mas nele ela rompe, por outro lado, toda a trama da indigência, da sedução, da inclinação ou da aversão que nos atraem a uma tal presença ou nos afastam dela, e aproxima de nós os objetos como finalidade autônoma em sua vitalidade peculiar. Ocorre aqui o inverso do que o senhor [A. W.] von Schlegel, por exemplo, expressa assim inteiramente de modo prosaico na história do Pigmalião como o retorno da obra de arte consumada à vida ordinária, à relação da inclinação subjetiva e do prazer real, um retorno que é o contrário daquela distância na qual a obra de arte coloca os objetos para a nossa necessidade e justamente com isso nos apresenta sua própria vida autônoma e aparição.

ββ) Como a arte neste círculo reivindica para um conteúdo, que não deixamos estar por si em sua peculiaridade, a autonomia perdida, assim, *em segundo lugar*, ela sabe fixar tais objetos que na efetividade não se apresentam a tal ponto que nos acostumaríamos a considerá-los por si. Quanto mais se eleva a natureza em suas organizações e em sua aparição móvel, tanto mais ela se assemelha ao ator que serve apenas ao instante. Nesta relação, anteriormente eu já enalteci como sendo um triunfo da arte sobre a efetividade o fato de que ela também é capaz de fixar o que é o mais fugaz. Na pintura este tornar durável [*Dauerbarmachen*] o instante refere-se, por um lado, novamente à vitalidade *momentânea* concentrada em situações determinadas, por outro lado, à magia do aparecer [*Scheinens*] da mesma em sua coloração momentânea mutável. Um grupo de cavaleiros, por exemplo, pode modificar-se a cada instante em seu agrupamento nos estados de cada indivíduo singular. Se nós mesmos estivéssemos junto a isso, teríamos de nos ocupar com coisas inteiramente diferentes do que atentar para a vitalidade destas mudanças; teríamos |66| então de apear, de montar, de abrir a mochila, comer, beber, descansar, desatrear os cavalos, dar de beber e comer a eles etc.; ou se nós mesmos fôssemos espectadores na vida prática comum, olharíamos tudo com interesses intei-

ramente diferentes; iríamos querer saber o que eles fazem, que tipo de pessoas são, em vista de que finalidade eles saem por aí e outras coisas mais. O pintor, ao contrário, segue furtivamente os mais passageiros movimentos, as mais fugazes expressões do rosto, os fenômenos mais instantâneos de cor nesta mobilidade e os coloca diante nós meramente no interesse desta vitalidade, que desapareceria sem eles, da aparência. Particularmente, o jogo da aparência da cor, não a cor como tal, mas seu claro e escuro, o surgir e desaparecer dos objetos, são o fundamento pelo qual a exposição aparece natural, que nas obras de arte estamos menos acostumados a perceber do que este lado merece, lado que apenas a arte nos leva à consciência. Além disso, o artista, nestas relações da natureza, possui a sua vantagem de penetrar no detalhe, de ser concreto, determinado, individualizado, na medida em que conserva para seus objetos a individualidade idêntica da aparição viva em seu reluzir o mais rápido e, todavia, não oferece à mera percepção singularidades imediatas, reproduzidas rigidamente, e sim oferece à fantasia uma determinidade na qual, ao mesmo tempo, permanece ativa a universalidade.

γγ) Quanto mais insignificantes, em relação às matérias religiosas, são os objetos que este estágio da pintura toma como conteúdo, tanto mais justamente a produção *artística*, a espécie do olhar, da concepção, da elaboração, do inserir-se do artista no círculo inteiramente individual de suas tarefas, a alma e o amor vivo de sua execução mesma constituem um lado principal do interesse e pertencem conjuntamente ao conteúdo. O que o objeto se torna em suas mãos não deve contudo ser nada que ele mesmo não seja e não possa ser. Apenas acreditamos ver algo inteiramente diferente e novo, porque na efetividade [67] não reparamos no detalhe de tais situações e de sua aparição de cores. Inversamente, sem dúvida também se acrescenta algo de novo a estes objetos comuns, a saber, o amor, o sentido e o espírito, a alma, a partir da qual o artista os apreende, se apropria deles e assim infunde seu próprio entusiasmo da produção como uma nova vida naquilo que ele cria.

Estes são os pontos de vista mais essenciais que devem ser examinados no que se refere ao conteúdo da pintura.

b. As determinações mais precisas do material sensível

O *segundo* lado do qual temos de falar brevemente refere-se às determinações mais precisas nas quais o *material sensível* deve mostrar-se acessível, na medida em que deve acolher em si mesmo o conteúdo indicado.

α) A *primeira coisa* que se torna importante a este respeito é a *perspectiva linear*. Ela surge como necessária porque a pintura tem apenas a superfície à sua

disposição, ao passo que ela não pode mais estender suas figuras uma ao lado da outra num e mesmo plano tal como o baixo-relevo da escultura antiga, e sim deve prosseguir para um modo de exposição que é forçado a tornar aparente, segundo todas as dimensões espaciais, a distância de seus objetos. Pois a pintura tem de desdobrar o conteúdo que escolhe, colocá-lo diante dos olhos em seu movimento variado e levar as figuras a uma conexão múltipla com a natureza paisagística exterior, com as edificações, com o ambiente dos quartos etc. em um grau inteiramente diferente do que a escultura era capaz de fazer no relevo. O que a pintura a este respeito não pode apresentar em sua distância efetiva no modo real da escultura, ela deve substituir pela aparência da realidade. A primeira tarefa consiste, em relação a isso, no fato de que ela divide a *única* superfície que tem diante de si em planos distintos, aparentemente afastados uns dos outros e, desse modo, alcança as oposições de um primeiro plano próximo |68| e de um segundo plano distante, os quais são novamente unidos por meio do plano central. Ela dispõe seus objetos [*Gegenstände*] sobre estes planos distintos. Na medida em que os objetos [*Objekte*], quanto mais afastados estiverem do olho, diminuem numa relação ainda maior, e esta diminuição na natureza mesma já segue leis ópticas matematicamente determináveis, a pintura também tem, por seu lado, de seguir estas regras que alcançam novamente um modo específico de aplicação por meio da transposição dos objetos para uma superfície. Esta é a necessidade da perspectiva dita linear ou matemática na pintura, cujos preceitos mais detalhados nós aqui, todavia, não temos de discutir.

β) Mas, *em segundo lugar*, as oposições não estão apenas numa distância determinada umas das outras, mas também são de *Forma* distinta. Esta delimitação espacial particular, por meio da qual todo objeto [*Objekt*] é tornado visível em sua forma específica, concerne ao desenho. Somente o desenho indica tanto a distância dos objetos [*Gegenstände*] uns dos outros como também a forma singular deles. Sua lei principal é a *exatidão* na Forma e na distância que inicialmente, sem dúvida, ainda não se refere à expressão espiritual, e sim apenas a um fenômeno exterior e, por isso, constitui apenas a base ela mesma exterior; todavia, por causa das reduções que desse modo intervêm, apresenta particularmente grande dificuldade nas Formas orgânicas e em seus movimentos variados. Na medida em que estes dois lados se referem puramente à *forma* e à sua totalidade espacial, eles constituem deste modo na pintura o elemento *plástico* [*das Plastische*], de tipo escultórico, o qual esta arte, já que também expressa o que é o mais interior por meio da forma exterior, pode tampouco dispensar, assim como, em outra relação, é permitido a ela que fique presa a ele. Pois sua autêntica tarefa é a coloração, de modo que no verdadeiro pictórico a distância e a forma apenas conquistam sua autêntica exposição por meio das diferenças da cor e nela emergem.

[69|γ) Por isso, é a cor, o *colorido*, que faz do pintor um pintor. Certamente preferimos nos demorar junto ao desenho e principalmente no esboço [*Skizzenhaften*], bem como no que é preferencialmente genial, mas por mais rico em sentimento e pleno em fantasia que também possa surgir imediatamente o espírito interior no esboço, a partir do invólucro, por assim dizer, mais transparente, mais leve da forma, a pintura deve, porém, *pintar*, caso ela não queira permanecer abstrata segundo o lado sensível, na individualidade e particularização vivas de seus objetos. Com isso, todavia, não deve ser negado um valor significativo aos desenhos e particularmente aos desenhos feitos à mão dos grandes mestres, como, por exemplo, os de Rafael e de Albrecht Dürer. Ao contrário, segundo um lado, justamente os desenhos à mão possuem o supremo interesse, na medida em que se vê o milagre de todo o espírito penetrar imediatamente na destreza da mão, que com a maior leveza, sem ensaio, em produção instantânea, apresenta tudo que se encontra no espírito do artista. Os desenhos de Dürer, por exemplo, à margem do livro de orações que se encontra na biblioteca de Munique²², são de espirtualidade e liberdade indescritíveis; a idéia e a execução parecem ser uma e mesma coisa, ao passo que nos quadros não se pode afastar a representação de que aqui a completude apenas foi atingida depois de várias tentativas, de progresso e melhoramento contínuos.

Não obstante é apenas a pintura, mediante a utilização da cor, que leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva. Mas nem todas as escolas de pintura tinham a arte do colorido num estágio igualmente elevado, aliás, trata-se de um fenômeno peculiar o fato de quase apenas os venezianos, e principalmente os holandeses, terem sido os mestres completos da cor: ambos próximos ao mar, numa terra baixa, cortada por pântanos, águas e canais²³. No caso dos holandeses, pode-se esclarecer isso pelo fato de terem tido diante de si, no horizonte sempre brumoso, a constante representação do fundo cinzento e que, [70|devido a esta turvação, foram tanto mais levados a estudar e ressaltar o elemento da cor [*das Farbige*] em todos os seus efeitos e variedades de iluminação, de reflexos, de brilhos de luz etc. e encontrar nisso justamente uma tarefa central para a sua arte. Comparada com os venezianos e os holandeses, a pintura restante dos italianos, exceto a de Correggio e alguns outros, aparece como mais árida, mais seca, mais fria e menos viva.

Na cor podem ser ressaltados mais precisamente os seguintes pontos como os mais importantes.

22. Estes desenhos marginais ornaram o livro de orações do imperador Maximiliano I. Trata-se de esboços bastante extravagantes, muitas vezes sem ligação com o texto que eles ilustram (N. da T.).

23. Em matéria de paisagem aquática e sentido agudo da luz e da cor pode-se referir aqui, por exemplo, os *vedute* de Canaletto e as margens de rios de Ruysdael e de Van Goyen (N. da T.).

α) *Em primeiro lugar*, a base abstrata de todas as cores, o *claro* e o *escuro*. Se esta oposição e suas mediações são postas em efeito por si mesmas, sem diferenças de cor ulteriores, então surgirão desse modo apenas as oposições do branco como a luz e do preto como a sombra, bem como as transições e as nuances que integram o desenho, na medida em que pertencem ao autenticamente plástico [*Plastischen*] da forma e produzem a elevação, o rebaixamento, o arredondamento, a distância dos objetos. Podemos mencionar aqui brevemente a arte da gravação em cobre, que apenas se ocupa com o claro e o escuro como tais. Além da diligência infinita e do labor cuidadoso, nesta arte, que deve ser muito apreciada quando se encontra em seu ponto mais elevado, o espírito está unido com a utilidade da grande multiplicação, que também possui a arte da impressão de livros. Todavia ela não está, como o desenho como tal, referida meramente à luz e à sombra, e sim em seu desenvolvimento atual se esforça particularmente para concorrer com a pintura e, além do claro e do escuro, provocados por meio da iluminação, também ainda se esforça para expressar aquelas diferenças da claridade ou da escuridão maiores que surgem por meio da cor local mesma; tal como, por exemplo, na gravação em bronze é possível tornar visível na mesma iluminação a diferença entre os cabelos louros e negros.

Mas na pintura, como já foi dito, o claro e o escuro |71| apenas oferecem a base, embora ela seja de importância suprema. Pois ela sozinha determina o avanço e o recuo, o contorno, em geral o aparecer autêntico da forma como forma sensível, aquilo que se denomina de *modelação*. Os mestres do colorido se dirigem a este respeito até a oposição extrema da luz mais clara e da sombra mais profunda e apenas assim produzem seus grandes efeitos. Mas esta oposição é neles apenas consentida pelo fato de não permanecer dura, isto é, na medida em que não permanece sem um jogo abundante de passagens e mediações que colocam tudo em conexão e fluxo e prossegue até as mais delicadas nuances. Se faltam, porém, tais oposições, o todo torna-se raso, porque justamente apenas a diferença entre o mais claro e o mais escuro permite que se ressaltem partes determinadas, outras ao contrário, que recuem. Particularmente nas composições ricas e nas amplas distâncias dos objetos uns dos outros a serem expostos torna-se necessário penetrar até o escuro o mais profundo para ter uma gama ampla de luz e sombra.

No que se refere à determinidade mais precisa da luz e da sombra, a mesma depende preferencialmente da espécie da *iluminação* assumida pelo artista. A luz do dia, a luz da manhã, da tarde, da noite, o brilho do sol ou a luz da lua, do céu mais claro ou nublado, a luz durante o temporal, a iluminação das velas, a luz fechada, a que invade algo ou a que se espalha uniformemente, os modos de iluminação mais heterogêneos provocaram aqui as diferenças mais variadas. Numa ação rica, pública, de uma situação em si mesma clara da consciência desperta, a luz exterior é mais

um acessório, e o artista, de preferência, irá empregar a luz comum do dia, caso a exigência de vitalidade dramática, o ressaltar desejado de figuras e grupos determinados e o deixar retroceder de outros não tornem necessário um modo de iluminação incomum, que é mais favorável a tais diferenças. |72| Os grandes pintores do passado, por isso, utilizaram pouco os contrastes, em geral as situações inteiramente específicas por assim dizer de iluminação, e com razão, já que eles visavam mais ao espiritual como tal do que o efeito do modo de aparição sensível; e na interioridade e importância predominante do Conteúdo puderam dispensar este lado sempre em maior ou menor grau exterior. Em paisagens, ao contrário, e em objetos insignificantes da vida comum, a iluminação torna-se de importância inteiramente diferente. Aqui estão em seu lugar os grandes efeitos artísticos [*künstlerischen*], muitas vezes também artificiais [*künstlichen*], mágicos. Na paisagem, por exemplo, os ousados contrastes de grandes massas de luz e de fortes partes de sombra podem provocar o melhor efeito, mas igualmente tornar-se mero uso repetido. Inversamente, é nestes círculos justamente que os reflexos de luz [*Lichtreflexe*], o brilhar e a contraluz [*Schmeinen und Widerscheinen*], o admirável eco de luz, produzem, principalmente, um jogo particularmente vivo do claro e do escuro e exigem tanto do artista como também do espectador um estudo aprofundado e constante. Nisso, pois, a iluminação que o pintor apreendeu externa ou internamente em sua concepção pode ser ela mesma apenas uma aparência que rapidamente se modifica e passa de modo transitório. Mas por mais repentina ou também incomum que possa ser a iluminação apreendida, o artista deve, todavia, ele mesmo, na ação mais movimentada, cuidar para que nesta multiplicidade o todo não se torne inquieto, oscilante, confuso, mas permaneça claro e coerente.

ββ) De acordo com isso, segundo o que já falei anteriormente, a pintura deve, porém, expressar o claro e o escuro não em sua mera abstração, mas por meio da diversidade das cores mesmas. Luz e sombra devem ser coloridas. Por isso, temos de falar, *em segundo lugar*, da cor como tal.

O primeiro ponto concerne inicialmente de novo ao *claro* e ao *escuro* das cores uma diante da outra, na medida em que elas mesmas |73| são ativas em sua relação alternante como luz e escuridão e elevam uma à outra ou pressionam e prejudicam uma à outra. O vermelho, por exemplo, e ainda mais o amarelo são, por si mesmos, na mesma intensidade, mais claros do que o azul. Isto se liga à natureza mesma das diferentes cores, que apenas Goethe colocou recentemente numa luz adequada²⁴. No *azul*, a saber, a *escuridão* é a questão principal, que apenas aparece

24. Hegel faz aqui alusão à celebre *Teoria das Cores*, obra de Goethe de 1810, traduzida parcialmente no Brasil por Marco Gianotti com o título *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993 (N. da T.).

como azul na medida em que age por um *medium* mais claro, todavia não completamente transparente. O céu, por exemplo, é escuro; nas montanhas mais altas ele se torna sempre mais negro, visto por um *medium* transparente, todavia é turvo, visto como o ar atmosférico das planícies mais baixas, ele aparece azul e tanto mais claro quanto menos transparente for o ar. No *amarelo*, inversamente, faz efeito a *claridade* em si e para si por meio de algo turvo, que ainda permite que a claridade transpareça através dele. O esfumado, por exemplo, é um tal meio turvo; visto diante de um preto que por meio dele faz efeito, ele se mostra azulado, diante de algo claro ele se mostra amarelado ou avermelhado. O autêntico *vermelho* é a cor que faz efeito, real²⁵ e concreta, na qual penetram o azul e o amarelo, que são eles mesmos novamente oposições; o *verde* também podemos considerar como tal unificação, mas não como a unidade concreta, e sim como diferença meramente apagada, como a neutralidade saturada, calma. Estas cores são as *cores fundamentais* originárias, as mais puras, as mais simples. Pode-se, por isso, também procurar uma relação simbólica no modo e na espécie de como os mestres mais antigos as aplicaram. Particularmente no emprego do azul e do vermelho: o azul corresponde ao que é mais suave, pleno de sentido, mais silencioso, ao olhar para dentro de algo com riqueza de sentimento, na medida em que possui o escuro como princípio, que não oferece resistência, ao passo que o claro é mais o resistente, o produtor, o vivo, o sereno; o vermelho é o masculino, o dominante, o real [*Königliche*]; o verde é o indiferente, o neutro. Segundo este simbolismo, por exemplo, Maria, quando é representada ocupando o trono, como rainha dos céus, porta freqüentemente um manto vermelho, quando ela ao contrário aparece como mãe, porta um manto azul.

|74| Todas as cores restantes infinitamente variadas devem ser consideradas como mera modificação na qual se pode reconhecer qualquer matização daquelas cores cardinais. Neste sentido, por exemplo, nenhum pintor irá considerar o violeta uma cor. Em sua relação mútua todas estas cores são, pois, em seu efeito recíproco, mais claras ou escuras – uma circunstância que o pintor deve considerar essencialmente, a fim de não errar o tom adequado de que necessita em cada lugar para a modelação, a distância dos objetos. Aqui surge, a saber, uma dificuldade inteiramente peculiar. No rosto, por exemplo, os lábios são vermelhos, as sobrancelhas são escuras, pretas, castanhas ou, quando também loiras, sempre nesta cor mais escuras que os lábios; igualmente a face, por meio de seu avermelhamento, é mais clara segundo a cor do que o nariz na cor principal amarelada, acastanhada, esverdeada. Estas partes, de acordo com a sua cor local, podem ser mais clara e intensamente coloridas do

25. *Königliche*, adjetivo de “rei” e não de “realidade” (N. da T.).

que lhes convém segundo o modelamento. Na escultura, inclusive mesmo no desenho, tais partes são mantidas inteiramente apenas segundo a relação da forma e da iluminação no claro e no escuro. O pintor, ao contrário, deve acolhê-las em sua cor local, o que incomoda esta relação. O mesmo encontra mais ainda lugar nos objetos mais distantes uns dos outros. Para a visão sensível comum é o entendimento que em relação às coisas julga sobre a sua distância e Formas etc. não apenas segundo a aparência da cor, mas também segundo circunstâncias inteiramente diferentes. Mas na pintura apenas a cor está presente, que como mera cor pode afetar aquilo que o claro e o escuro exigem por si mesmos. Aqui a arte do pintor consiste em solucionar tal contradição e dispor as cores de tal modo que elas não prejudiquem umas às outras nem em sua tinta local da modelação nem em sua relação restante. Apenas por meio do exame de ambos os pontos a forma e a coloração efetivas dos objetos podem surgir até a completude. Com que |75| arte, por exemplo, os holandeses pintaram o brilho das paredes do atlas com todos os reflexos os mais variados de gradações de sombras em pregas etc., a aparência da prata, do ouro, do cobre, dos vasos de vidro, do veludo etc. e igualmente van Eyck já pintou o brilho das pedras preciosas, os galões dourados, os adereços! As cores por meio das quais, por exemplo, é produzido o brilho dourado não possuem por si nada de metálico; se as vemos de perto, então é um simples amarelo que, considerado por si, pouco brilha; todo o efeito depende, por um lado, do relevo da Forma, por outro lado, do parentesco segundo o qual é trazida cada nuance de cor singular.

Um outro lado, *em segundo lugar*, diz respeito à *harmonia* das cores.

Eu já observei anteriormente que as cores constituem uma totalidade articulada por meio da natureza da coisa mesma. É nesta completude que elas também devem, pois, aparecer; nenhuma cor principal pode faltar inteiramente, porque então o sentido da totalidade dá pela falta de algo. Particularmente os italianos e holandeses antigos fornecem, em vista deste sistema de cores, uma satisfação plena; encontramos em seus quadros o azul, o amarelo, o vermelho, o verde. Tal completude constitui a base da harmonia. Além disso, as cores devem ser reunidas de tal modo que tanto sua oposição pictórica como também a mediação e dissolução delas e, desse modo, um repouso e uma reconciliação sejam produzidos para o olho. Em parte é a espécie da reunião, em parte o grau da intensidade de cada cor que provocam tal força da oposição e o repouso da mediação. Na pintura mais antiga eram particularmente os holandeses que empregavam as cores cardinais em sua pureza e em seu brilho simples, em que a harmonia é dificultada por meio do aguçamento dos contrastes, porém, quando é alcançada, agrada ao olho. Diante desta firmeza e vigor das cores, todavia, o caráter dos objetos bem como a força da expressão mesma devem então também ser mais firmes |76| e simples. Aqui reside ao mesmo tempo uma harmo-

nia mais elevada da cor com o conteúdo. As pessoas principais, por exemplo, também devem possuir as cores mais destacadas e em seu caráter, em toda a sua postura e modo de expressão, devem aparecer mais grandiosas do que as pessoas secundárias, às quais convém apenas as cores mescladas. Na pintura de paisagem, tais contrastes entre as cores cardinais puras ressaltam-se menos, em contrapartida, nas cenas onde as pessoas permanecem a questão principal e em particular o panejamento assume a maior parte de toda a superfície, tais cores mais simples estão em seu lugar. Aqui a cena tem origem no mundo do espiritual, onde o inorgânico, o ambiente da natureza, deve aparecer mais abstratamente, isto é, não em sua completude natural e efeito isolado, e as múltiplas tintas da paisagem servem menos em seu colorido rico em nuances. Em geral, a paisagem não cabe tão completamente ao ambiente de cenas humanas do que um quarto, o arquitetônico em geral, pois as situações que operam no que é livre, tomadas no todo, comumente não são aquelas ações nas quais se destaca o interior pleno como o essencial. Mas se o ser humano é ressaltado na natureza, ela deve apenas alcançar validade como mero ambiente. Em tais exposições, como foi dito, as cores firmes alcançam preferencialmente seu lugar adequado. Para o seu emprego, porém, exige-se um arrojo e vigor. Rostos doces, esfumados, graciosos, não concordam com elas; tal expressão suave, tal desbotamento das fisionomias, que desde Mengs²⁶ estamos acostumados a tomar por idealidade, seriam inteiramente oprimidas por meio de cores firmes. Em época mais recente tornaram-se moda entre nós preferencialmente rostos insignificantes²⁷, suaves, com posições afetadas, particularmente graciosas ou que deveriam ser grandiosas etc. Esta insignificância da parte do caráter espiritual interior conduz então à insignificância das cores [77] e do tom da cor, de modo que todas as cores são mantidas na inaparencia [*Unscheinbarkeit*], na fraqueza destituída de vigor e no abafamento, e nada de adequado surge, — certamente não oprime nada, mas também não ressalta nada. Esta é certamente uma harmonia das cores e com freqüência de grande docilidade e graça lisonjeadora, mas que permanece na insignificância. Em relação semelhante, Goethe já diz em suas observações à tradução do *Ensaio sobre a Pintura* de Diderot:

De modo algum concede-se que é mais fácil tornar mais harmônico um colorido fraco do que um forte; mas sem dúvida se o colorido é forte, quando as cores aparecem intensas, então o olho também sente muito mais intensamente a harmonia e a desarmonia; mas se as cores são enfraquecidas, emprega-se na imagem

26. Anton Raphael Mengs, pintor da corte da Saxônia a partir de 1745. Executou sobretudo retratos em pastel, mas é essencialmente conhecido por ter contribuído, após seu encontro com Winkelmann, com a elaboração das teorias neoclássicas da época (*Reflexões sobre a Beleza*, 1755). É neste contexto que ele privilegia o desenho, banindo as cores vivas e os efeitos dramáticos da composição (N. da T.).

27. *Nichtssagende* literalmente: “que não dizem nada” (N. da T.).

algumas mais claras, outras mescladas, outras maculadas. então ninguém sabe decerto se vê uma imagem harmoniosa ou desarmoniosa; em todos os casos pode-se dizer que não faz efeito, que é insignificante²⁸.

Com a harmonia das cores, porém, não foi sem dúvida ainda alcançado tudo no colorido, mas *em terceiro lugar* devem ainda ser acrescentados outros lados para produzir uma completude. A este respeito eu quero aqui apenas ainda mencionar a assim chamada *perspectiva aérea*, o *encarnado* e, por fim, a *magia* da aparência das cores.

A perspectiva linear concerne inicialmente apenas às diferenças de grandeza que fazem as linhas dos objetos em sua distância menor ou maior em relação ao olho. Esta transformação e diminuição da *forma* não é, todavia, a única coisa que a pintura tem de reproduzir. Pois na efetividade tudo sofre uma diversificação da *coloração* por meio do ar atmosférico, que sopra por entre os objetos, aliás, mesmo entre as diferentes partes deles. Este tom de cor que se abafa a si mesmo com a distância é o que constitui a *perspectiva aérea*, na medida em que os objetos são assim modificados em parte no modo de seus contornos, em parte em relação ao seu aparecer claro e escuro |78| e na cor restante. Comumente pensamos que o que está mais próximo do olho, no primeiro plano, é o mais claro, e o que está em segundo plano é o mais escuro, mas de fato a coisa se passa de outro modo. O primeiro plano é o mais escuro e o mais claro ao mesmo tempo, isto é, o contraste da luz e da sombra faz mais fortemente efeito na proximidade e os contornos são os mais determinados; ao contrário, quanto mais os objetos se afastam do olho, tanto mais destituídos de cor, indeterminados em sua forma, eles se tornam, na medida em que mais e mais se perde a oposição da luz e da sombra, até que o todo se perde em geral em um cinza claro. A espécie diversa de iluminação, contudo, causa a este respeito os mais heterogêneos desvios. – Particularmente na pintura de paisagens, mas também em todas as pinturas restantes que expõem espaços amplos, a perspectiva aérea é de suprema importância, e os grandes mestres do colorido também aqui produziram efeitos mágicos.

Mas o mais difícil, *em segundo lugar*, na coloração, o ideal por assim dizer, o ponto culminante do colorido, é o *encarnado*, o tom da cor da carne humana, que reúne em si de modo admirável todas as outras cores, sem que uma ou outra se

28. A passagem é do texto de Goethe do ano de 1798, intitulado *Diderots Versuch über die Malerei* [O Ensaio sobre a Pintura de Diderot], subitem: "Da harmonia das cores", In: *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich, Artemis, 1965, 2. ed., vol. 13, p. 240. Este texto de Goethe é constituído por uma tradução dos dois primeiros capítulos – que se referem ao desenho e à cor, respectivamente – do *Ensaio sobre a Pintura* de Diderot e por comentários livres do próprio Goethe à obra de Diderot. A passagem citada corresponde ao segundo capítulo da obra de Diderot, intitulado "Algumas de minhas Idéias sobre a Cor", cf. Diderot, D. *Ensaio sobre a Pintura*, tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papius/Editora da Unicamp, 1993 (N. da T.).

ressaltem autonomamente. O vermelho juvenil, saudável das faces é, na verdade, puro carmim, sem nenhuma esfumatura no azul, violeta ou amarelo, mas este vermelho é ele mesmo apenas uma tintura ou muito mais um vislumbre que parece impelir-se de dentro para fora e se perde imperceptivelmente na cor carnal restante. Esta, porém, é uma mescla ideal das cores principais. Por meio do amarelo transparente da pele brilha o vermelho das artérias, o azul da veias e ao claro e escuro, à outra aparência múltipla e aos reflexos se acrescentam ainda tons cinzentos, castanhos, mesmo esverdeados, que à primeira vista nos parecem sumamente inaturais e todavia podem ter sua exatidão e verdadeiro efeito. Nesse caso, essa mescla de aparências é inteiramente destituída de brilho, isto é, não mostra nenhuma aparência de um outro nela, mas é animada e vivificada a partir de dentro. |79| Este aparecer por algo, a partir de dentro, é particularmente de grande dificuldade para a exposição. Podemos compará-lo a um lago ao entardecer, no qual se vê as formas que ele espelha e ao mesmo tempo a profundidade clara e a peculiaridade da água. O brilho do metal, ao contrário, é certamente algo que aparece e tem reflexo, pedras preciosas são, na verdade, transparentes, radiantes, mas nenhum aparecer por entre algo recíproco de cores como o é a carne, igualmente o mapa, matérias de seda brilhantes etc. A pele animal, os cabelos ou a plumagem, a lã etc. são do mesmo modo de coloração a mais heterogênea, mas nas partes determinadas apresentam uma cor mais direta, mais autônoma, de modo que a multiplicidade é mais um resultado de superfícies e planos diversos, de pequenos pontos e linhas de cores diversas do que uma interpenetração como na carne. Muito mais próximos dela estão os jogos de cores das uvas que transparecem brilhando e as nuanças de cores transparentes, maravilhosamente ternas, da rosa. Mas também esta não alcança a aparência da vivificação interior que a cor carnal deve possuir e cujo aroma da alma destituído de brilho pertence ao que há de mais difícil que a pintura conhece. Pois este interior, este subjetivo da vitalidade deve aparecer em uma superfície não como aplicado, como cor material, como traço, ponto etc., e sim como um todo ele mesmo vivo: de profundidade transparente, como o azul do céu, que para o olho não deve ser uma superfície que oferece resistência, e sim por onde nós devemos poder nos aprofundar. Já Diderot, no artigo traduzido por Goethe sobre a pintura, diz a este respeito: “Quem atingiu o sentimento [*Gefühl*] da carne já avançou muito, o resto não é nada diante disso. Milhares de pintores morreram sem ter sentido [*geföhlt*] a carne, milhares de outros irão morrer sem tê-lo sentido [*fühlen*]²⁹.”

29. Cf. no texto de Diderot a passagem correspondente dos *Ensaíos sobre a Pintura*, segundo a tradução brasileira de Enid Abreu Dobránsky, *op. cit.*, p. 49 (N. da T.).

No que se refere brevemente ao material por meio do qual esta vitalidade, destituída de brilho, da carne pode ser produzida, aqui apenas a cor a óleo mostrou-se completamente útil. Menos adequada para provocar um aparecer interpenetrado |80| é o manuseio dela em mosaicos que, na verdade, se recomenda por sua duração, mas, porque ela deve expressar as nuances de cor por pontas de vidro ou pedrinhas diversamente coloridas, as quais são justapostas, ela nunca pode provocar a fusão fluente de uma interpenetração ideal das cores. Já os afrescos e as têmperas avançam mais. Todavia, nos afrescos, as cores imprimidas em cal molhada são absorvidas muito rapidamente, de modo que, por um lado, é necessária a maior habilidade e segurança do pincel, por outro lado, deve ser trabalhado de preferência com grandes pinceladas justapostas, as quais, já que secam rapidamente, não permitem nenhuma dispersão mais fina. Algo semelhante ocorre com cores à têmpera que, na verdade, podem levar a uma grande claridade interior e a um belo brilho, todavia, por que secam rapidamente, são igualmente menos apropriadas a uma fusão e a uma dispersão e tornam mais necessário um tratamento de desenho com riscos. A cor a óleo, ao contrário, não permite apenas a fusão interpenetrada mais dócil e suave e a dispersão, por onde as transições tornam-se tão imperceptíveis que não se pode dizer onde uma cor começa e onde ela termina, mas ela alcança também, com a mistura correta e o modo de aplicá-la correto, um brilho de pedra preciosa e pode, por meio de sua diferença de cor opaca e cor lázuli, produzir um transluzir de diferentes estratos de cores em um grau muito mais elevado do que a pintura à têmpera.

O terceiro ponto, por fim, que ainda temos de mencionar, concerne à vaporosidade, à *magia* no efeito do colorido. Esta magia da aparência da cor apenas irá se apresentar principalmente onde a substancialidade e a espiritualidade dos objetos se volatizaram e surge, pois, a espiritualidade na concepção e no tratamento da coloração. Em geral pode-se dizer que a magia consiste em empregar todas as cores a fim de que surja deste modo um jogo da aparência por si mesmo destituído de objeto, que constitui a ponta extrema que fica suspensa do colorido, uma interpenetração |81| de cores, uma aparência de reflexos que brilham em outras aparências [*in andere Scheine scheinen*] e se tornam tão finos, voláteis, tão tomados de alma, que começam a penetrar no âmbito da música. A maestria do claro-escuro situa-se aqui segundo o lado da modelação, onde já eram mestres, entre os italianos, Leonardo da Vinci e sobretudo Corregio. Eles prosseguiram para as sombras mais profundas, mas que permanecem elas mesmas novamente iluminadas, e se elevam por meio de passagens imperceptíveis até a mais clara luz³⁰. Com isso sur-

30. Hegel provavelmente admirou muito em Dresde o quadro de Corregio intitulado *A Natividade* ou *A Noite*, que representa uma natividade noturna particularmente original por sua iluminação: a origem sozinha da

ge o supremo modelado, não há em lugar algum uma dureza ou um limite, mas por todos os lados uma passagem; luz e sombra não fazem efeito imediatamente apenas como luz ou sombra, mas ambos transluzem mutuamente, assim como uma força de dentro para fora faz efeito por meio de um exterior. Algo semelhante vale para o tratamento da cor, na qual também os holandeses eram os maiores mestres. Por meio desta idealidade, desta interpenetração, deste ir e vir de reflexos e aparências de cores, por meio da mutabilidade e volubilidade das passagens se espalha pelo todo, na clareza, no brilho, na profundidade, na iluminação suave e forte da cor, uma aparência da animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista que é este mágico.

γγ) Isto nos conduz a um último ponto que eu ainda quero comentar brevemente.

Nosso ponto de partida foi a perspectiva linear, prosseguimos então para o desenho e consideramos por fim a cor; *em primeiro lugar* a luz e a sombra no que se refere ao modelado; *em segundo lugar* como *cor mesma*, e na verdade como relação recíproca da claridade e da escuridão relativas das cores, bem como harmonia, perspectiva aérea, encarnação e a magia delas. O *terceiro* lado concerne à *subjetividade* criadora do artista na produção do colorido.

Comumente se pensa que a pintura poderia nisso proceder segundo regras bem determinadas. Isto, contudo, apenas ocorre na |82| perspectiva linear, como uma ciência inteiramente geométrica, embora aqui também não deva surgir a regra como regra abstrata, caso ela não deva destruir o propriamente pictórico. O desenho, em segundo lugar, permite menos que a perspectiva ser inteiramente reconduzido às leis universais, mas menos ainda o colorido. O sentido da cor deve ser uma propriedade artística, um modo peculiar de concepção e de visão dos tons de cor, os quais existem e são um lado essencial da imaginação reprodutiva e da invenção. Por causa desta subjetividade do tom da cor, na qual o artista intui seu mundo e que permanece ao mesmo tempo produtiva, a grande diversidade do colorido não é um mero arbítrio e uso repetido qualquer de uma coloração, que não está assim presente na *rerum natura*³¹, mas reside na natureza da questão mesma. Assim, Goethe, por exemplo, relata em *Poesia e Verdade* o seguinte caso que pertence ao que se disse: “Quando novamente voltei ao meu sapateiro (depois de uma visita à Galeria de Dresde)” – aqui ele solicitou abrigo por capricho

luz é, com efeito, o filho mesmo, que ilumina em diversos graus os rostos dos outros personagens, ao passo que todo o contorno da cena permanece numa obscuridade sutilmente deteriorada (N. da T.).

31. Em latim no original: “natureza das coisas” (N. da T.).

a fim de desfrutar do almoço, mal pude confiar em meus olhos: pois acreditei estar vendo diante de mim uma imagem de Ostade³², tão completa que apenas deveria ter seu lugar na galeria. A posição dos objetos, a luz, a sombra, a tez castanha do todo, tudo que se admira naquelas imagens eu vi aqui na efetividade. Foi a primeira vez que pude perceber em grau tão elevado o dom que depois exercitei com mais consciência, a saber, de ver a natureza com os olhos deste ou daquele artista, a cujas obras eu igualmente dediquei uma atenção particular. Esta capacidade propiciou-me muito prazer, mas também aumentou o desejo de me entregar de tempos em tempos com afinco ao exercício de um talento que a natureza pareceu negar a mim³³.

Esta diversidade do colorido apresenta-se particularmente, por um lado, na |83| representação [*Darstellung*] da carne humana, mesmo independentemente de todas as modificações que fazem efeito externamente, isto é, da iluminação, da idade, do sexo, da situação, da nacionalidade, da paixão etc. Por outro lado, é a representação [*Darstellung*] da vida cotidiana no que é livre ou no interior das casas, das tabernas, das igrejas etc. bem como a natureza como paisagem, cuja riqueza de objetos e colorações remete todo pintor em maior ou menor grau à sua própria tentativa de apreender, de reproduzir este jogo variado da aparência, que aqui surge, e a encontrá-la para si segundo sua intuição, experiência e imaginação.

c. A concepção, a composição e a caracterização artísticas

Até agora falamos, em relação aos pontos de vista particulares, que na pintura devem ser tornados válidos, *em primeiro lugar*, do conteúdo, *em segundo lugar*, do material sensível no qual este conteúdo pode ser configurado. *Em terceiro lugar*, resta-nos ainda, por fim, apenas estabelecer o modo pelo qual o artista, de acordo com este elemento sensível determinado, deve conceber e executar pictoricamente seu conteúdo. A ampla matéria que também aqui se oferece novamente à nossa consideração podemos articular do modo que se segue.

Em primeiro lugar, devemos separar as *diferenças mais gerais* do modo de concepção e acompanhá-las em seu movimento para uma vitalidade sempre mais rica.

Em segundo lugar, temos de nos ocupar com os lados mais determinados que no interior destas espécies de concepção se referem mais precisamente à *composição* pictórica propriamente dita, aos motivos artísticos da *situação* apreendida e do *agrupamento*.

Em terceiro lugar, queremos lançar um olhar sobre a espécie de *caracterização* que procede da diversidade tanto dos objetos quanto da concepção.

32. Adriaen Van Ostade (Haarlem, 1610-1685), pintou sobretudo cenas de interiores, retratos de família, quadros de gênero etc. com iluminações e sombras e com tonalidades castanhas (N. da T.).

33. *Poesia e Verdade*, segunda parte, livro VIII (N. da T.).

α) No que se refere, *em primeiro lugar*, aos modos mais universais da |84| concepção pictórica, os mesmos encontram sua origem em parte no conteúdo mesmo, que deve ser levado à exposição, em parte no curso de desdobramento da arte, a qual, de início, não elabora de imediato toda a riqueza que reside num objeto, e sim apenas chega à plena vitalidade depois de múltiplos estágios e transições.

αα) O primeiro ponto de vista que a pintura pode assumir nesta relação ainda mostra a sua procedência da escultura e da arquitetura, na medida em que ela ainda se liga a estas artes no caráter geral de *todo* o seu modo de concepção. Isto pode ocorrer na maioria das vezes quando o artista se limita às figuras singulares que ele apresenta não na determinidade viva de uma situação em si mesma variada, mas no repousar simples, autônomo sobre si mesmo. Dos diversos círculos do conteúdo que designei como adequado para a pintura, são particularmente oportunos os objetos religiosos, Cristo, os Apóstolos e os Santos singulares. Pois tais figuras devem ser capazes de ter por si mesmas significado suficiente em seu isolamento para serem uma totalidade e constituírem um objeto substancial de veneração e amor para a consciência. Assim encontramos, sobretudo na arte mais antiga, expostos Cristo ou os santos isolados, sem situação mais determinada e ambiente natural. Se um ambiente é acrescentado, ele consiste principalmente de ornamentos arquitetônicos, particularmente góticos, tal como estes, por exemplo, surgem com freqüência em holandeses e alto-germanos mais antigos. Nesta referência à arquitetura, onde muitas vezes também são colocadas entre seus pilares e arcos várias destas figuras, por exemplo, os doze apóstolos, uma ao lado da outra, a pintura ainda não prossegue até a vitalidade da arte posterior, e também as formas mesmas ainda conservam em parte o caráter mais rígido, estatuário, da escultura, em parte ficam, em geral, presas a um tipo estatuário, |85| como, por exemplo, a pintura bizantina. Para tais figuras singulares sem nenhum ambiente ou no invólucro meramente arquitetônico é então também adequada uma simplicidade mais rigorosa das cores e uma resolução mais nítida. Os mestres mais antigos mantiveram, por isso, em vez de um rico ambiente natural, o fundo dourado monocromático, aos quais fazem *face* [*face machen*] às cores do drapejamento e devem, por assim dizer, *pari-lo* [*parieren*] e, por conseguinte, são mais decididas, mais vivas do que as que encontramos na época do mais belo desenvolvimento da pintura, como de resto os bárbaros em geral preferem cores vivas simples, o vermelho, o azul etc.

A esta primeira espécie de concepção pertencem em grande parte também as imagens miraculosas. Diante delas, como algo que é estupendo, o ser humano tem apenas uma relação estúpida, que deixa o lado da arte indiferente, de modo que elas não são aproximadas amigavelmente à consciência por meio da vivificação e da beleza humanas e justamente as que são mais veneradas religiosamente, consideradas artisticamente, são as piores.

Mas se tais figuras isoladas, como uma totalidade pronta por si mesma, em vista de toda a sua personalidade, não podem fornecer um objeto de veneração ou de interesse, então uma tal representação [*Darstellung*], ainda executada no princípio da concepção escultórica, não tem nenhum sentido. Assim, os retratos, por exemplo, são interessantes para os que conhecem a pessoa devido a toda a sua individualidade; mas se as pessoas foram esquecidas ou são desconhecidas, então por meio de sua representação [*Darstellung*] em uma ação ou situação, que mostra um caráter determinado, desperta em nós uma participação inteiramente diferente daquela que podemos conquistar para um tal modo de concepção inteiramente simples. Os grandes retratos, quando se apresentam diante de nós através de todos os meios da arte em plena vitalidade, já possuem nesta *plenitude* mesma da existência este surgir, este ultrapassar a sua moldura. Nos retratos de Van Dyck, por exemplo, particularmente quando |86| a posição da figura não está inteiramente *en face*³⁴, mas está voltada um pouco para o lado, a moldura me pareceu como uma porta do mundo pela qual entra o ser humano. Se os indivíduos, por isso, não são tal como os santos, os anjos etc. já algo por si mesmo acabado e pronto e podem apenas ser interessantes por meio da determinidade de uma situação, por meio de um estado singular, uma ação particular, então é inadequado expô-los como formas autônomas. Assim, por exemplo, os últimos trabalhos de K \ddot{u} gelgen³⁵ em Dresden eram quatro cabeças, quatro bustos: Cristo, João Batista, João Evangelista e o filho pródigo. No que se refere a Cristo e a João Evangelista, quando os vi, achei a concepção inteiramente apropriada. Mas o Batista e de modo completo o filho pródigo não possuem para mim de maneira alguma esta autonomia, de modo que prefiro vê-los como bustos. Aqui, ao contrário, é necessário colocar estas figuras em atividade e ação ou pelo menos conduzi-las a situações, por meio das quais elas pudessem alcançar, em conexão viva com seu ambiente exterior, a individualidade característica de um todo em si mesmo fechado. A cabeça de K \ddot{u} gelgen do filho pródigo expressa, na verdade, belamente a dor, o arrependimento e a contrição profundos, mas que isso seja justamente o arrependimento do *filho pródigo* é apenas indicado por uma pequena vara de porcos que se encontra em segundo plano. Em vez deste apontamento simbólico deveríamos vê-lo em meio à vara ou em uma outra cena de sua vida. Pois o filho pródigo não possui nenhuma outra personalidade universal completa e

34. Em francês no original: "de frente" (N. da T.).

35. Gerhard von K \ddot{u} gelgen (1772-1820), ativo em Roma de 1791 a 1799, depois em São Petesburgo e, por fim, em Dresden. Ele é autor de quadros mitológicos e religiosos, de retratos de Goethe, de Schiller, de Caspar David Friedrich etc. Dentre os *Escritos Berlinenses* (1818-1831; vol. 11 da ed. Suhrkamp) encontra-se um fragmento de Hegel sobre este pintor, cujo conteúdo se aproxima desta referência feita nos *Cursos de Estética III*. Cf. *Über K \ddot{u} gelgens Bilder* (1820), *Werke* 11, pp. 562-563 (N. da T.).

apenas existe para nós, caso não deva ser uma mera alegoria, na série conhecida de situações tal como é descrito pela narrativa. Ele deveria nos ser apresentado em efetividade concreta quando abandona a casa paterna ou em sua miséria, em seu arrependimento, em seu regresso. Mas assim aqueles porcos em segundo plano não são muito maiores do que uma etiqueta com o nome escrito.

|87|ββ) Em geral, a pintura, já que ela deve tomar a plena particularidade da interioridade [*Innigkeit*] subjetiva como o seu conteúdo, pode menos do que a escultura ficar presa ao repousar em si mesmo destituído de situação e à concepção meramente substancial de um caráter, mas deve abrir mão desta autonomia e se empenhar em expor seu conteúdo em situação determinada, em multiplicidade, na diferença dos caracteres e das figuras [*Gestalten*] em relação recíproca e em relação ao seu ambiente exterior. Este abandono dos tipos estatuários meramente tradicionais, da disposição e do invólucro arquitetônicos das figuras e do modo de concepção de espécie escultórica, esta libertação do que repousa, do que é inativo, esta procura de uma expressão humana viva, de uma individualidade característica, esta inserção de todo o conteúdo na particularidade subjetiva e em sua exterioridade variegada constitui o progresso da pintura, por meio do qual ela primeiramente alcança seu ponto de vista peculiar. Mais do que às demais artes plásticas, por conseguinte, à pintura não apenas é permitido, mas deve inclusive ser dela exigido que prossiga para uma vitalidade dramática, de modo que o agrupamento de suas figuras indique a atividade de uma situação determinada.

γγ) A esta penetração na vitalidade completa da existência e do movimento dramático dos estados e dos caracteres liga-se então, em *terceiro lugar*, a importância sempre aumentada que junto à concepção e execução é colocada na individualidade e na vida plena da aparição das cores de todos os objetos, na medida em que na pintura o último topo da vitalidade é apenas expressável por meio da cor. Mas esta magia da aparência pode, por fim, também se fazer valer de modo tão preponderante que o conteúdo da exposição torna-se indiferente e, desse modo, no mero aroma e encanto de seus tons de cores, da oposição e da harmonia que transluz e joga reciprocamente, a pintura começa a se dirigir inteiramente para a música, |88| assim como a escultura, no desenvolvimento ulterior do relevo, começa a se aproximar da pintura.

β) O próximo assunto para o qual temos de passar agora concerne às determinações particulares que o *modo de composição* pictórico, como a exposição de uma situação determinada e de seus motivos mais precisos, deve seguir em suas produções por meio da combinação e do agrupamento das formas diversas ou dos objetos da natureza para um todo em si mesmo fechado.

αα) A exigência principal que podemos colocar no topo é a feliz escolha de uma *situação* adequada para a pintura.

Aqui, particularmente, a força inventiva do pintor tem seu campo incomensurável: da mais simples situação de um objeto insignificante, de um ramallete de flores ou de um copo de vinho com pratos, pão, frutas particulares ao redor, até as composições abundantes de grandes acontecimentos públicos, de ações principais e estatais, de festas de coroação, de batalhas e do juízo final, onde se reúnem Deus pai, Cristo, os Apóstolos, os exércitos celestiais e toda a humanidade, o céu, a terra e o inferno.

No que se refere ao detalhe, nesta relação o autêntico *pictórico* deve ser separado de modo mais determinado, por um lado, do que é da *espécie da escultura*, por outro lado, do *poético*, que apenas é possível à arte da poesia expressar completamente.

A diferença essencial entre uma situação pictórica e uma situação *adequada à escultura* reside no fato de que, como já vimos anteriormente, a escultura é convocada principalmente a expor o que repousa em si mesmo de modo autônomo, o que é destituído de conflito em estados inócuos, nos quais a determinidade não constitui o que é predominante. A escultura apenas no relevo começa a progredir de preferência para o agrupamento, para a propagação épica das formas, para a exposição de ações mais movimentadas nas quais se encontra à base uma colisão; |89| a pintura, ao contrário, em sua tarefa verdadeira e própria apenas então inicia quando sai da autonomia, destituída de relação, de suas figuras e da deficiência em determinidade da situação, para poder entrar no movimento vivo dos estados humanos, das paixões, dos conflitos, das ações em constante relação com o ambiente exterior, e mesmo para poder apreender na concepção da natureza como paisagem a mesma determinidade de uma situação particular e sua individualidade a mais viva. Por isso, logo no início já colocamos para a pintura a exigência de que ela não tem de fornecer a exposição dos caracteres, da alma, do interior, assim como este mundo interior se dá a conhecer imediatamente em sua forma exterior, e sim desenvolve e exterioriza por meio das *ações* o que é este mundo interior.

Principalmente o último ponto leva a pintura a uma relação mais próxima com a *poesia*. Ambas as artes nesta relação têm, em parte, uma vantagem, em parte uma desvantagem. A pintura não pode querer fornecer o desenvolvimento de uma situação, de um acontecimento, de uma ação, como a poesia ou a música, em uma *sucessão* de mudanças, mas apenas apreender *um* momento. Disso se segue a reflexão inteiramente simples que por meio deste um momento deve ser exposto o todo da situação ou da ação, o florescimento delas e, por isso, deve ser procurado o instante no qual o precedente e o conseqüente estão concentrados em *um* ponto. Numa batalha, por exemplo, este seria o momento da vitória: o combate ainda é visível, mas ao mesmo tempo a decisão já é certa. O pintor pode, por conseguinte, acolher um resto do passado, que em sua passagem e desaparecimento ainda se faz

valer no presente, e ao mesmo tempo indicar o futuro, que deve surgir como consequência imediata de uma situação determinada. Não posso, todavia, entrar aqui no detalhe.

Nesta desvantagem diante do poeta, porém, o pintor |90| tem a vantagem de poder mostrar a cena determinada na singularidade mais completa, na medida em que ele a leva sensivelmente diante da intuição na aparência de sua realidade efetiva. “*Ut pictura poesis erit*”³⁶ é, na verdade, uma sentença muito apreciada, que particularmente na teoria se impôs muitas vezes, foi tomada de modo preciso e empregada pela arte poética descritiva em suas descrições das épocas do ano e do dia, das flores, das paisagens. Mas a descrição de tais objetos e situações em palavras é, por um lado, muito lacônica e tediosa e, quando ela quer entrar no detalhe, pode nunca chegar ao fim; por outro lado, ela permanece confusa porque tem de fornecer à representação como sucessivo o que na pintura está de uma só vez dado à intuição, de modo que sempre esquecemos o precedente e o temos fora da representação, ao passo que ele tem de estar essencialmente em conexão com a outra coisa que segue, já que pertencem conjuntamente ao espaço e apenas têm um único valor nesta união e nesta simultaneidade. Nestas singularidades simultâneas, ao contrário, o pintor pode justamente substituir o que lhe escapa em relação à sucessão contínua do passado e do que sucede. Numa outra relação, todavia, a pintura novamente fica atrás da poesia e da música, a saber, no que se refere ao lírico. A arte da poesia pode desenvolver os sentimentos e as representações não apenas como sentimentos e representações em gerais, mas como alternância, progresso, elevação dos mesmos. Mais ainda, no que se refere à interioridade concentrada, isso ocorre na música, que não se ocupa com o movimento da alma em si mesma. Mas, para tanto, a pintura não possui nada mais senão a expressão do rosto e da postura, e desconhece seus meios quando se dedica exclusivamente ao que é próprio do lírico. Pois por mais que ela também expresse a paixão e o sentimento interiores na mímica e nos movimentos do corpo, esta expressão não deve contudo concernir de modo imediato ao sentimento como tal, |91| mas ao sentimento em uma *exteriorização determinada*, num acontecimento, numa ação. O fato de ela expor no exterior não tem, por isso, o sentido abstrato de tornar intuível o interior por meio da fisionomia e da forma; porém a exterioridade em cuja forma ela expressa o interior é justamente a situação individual de uma ação, a paixão num ato determinado, por meio de que o sentimento alcança primeiramente sua explicação e reconhecimento. Se, por conseguinte, o poético da pintura consiste no fato de

36. “Pintura igual a poesia”, sentença de Horácio em sua *Ars Poetica* ou “Epístola ad Pisonem”, cf. *A Poética Clássica/Aristóteles, Horácio, Longino* (intr. de Roberto de Oliveira Brandão; trad. direta do grego e do latim de Jaime Bruna), 5ª ed., São Paulo, Cultrix, 1992, p. 65 (N. da T.).

que a pintura deve expressar imediatamente o sentimento interior, sem um motivo e uma ação mais determinados, nos traços do rosto e na postura, isto significa apenas remeter a pintura a uma abstração que ela justamente deve evitar, e exigir dela que se apodere da peculiaridade da poesia, por meio da qual, quando ela ousa fazê-lo, apenas recai na aridez ou na insipidez.

Ressalto aqui este ponto, porque na exposição de arte [*Kunstaussstellung*] do ano passado (1828), ocorrida nesta cidade, vários quadros da assim chamada Escola de Düsseldorf foram muito elogiados, cujos mestres, com muita diligência e habilidade técnica, tomaram esta direção para a mera interioridade, para aquilo que é apenas passível de ser exposto pela poesia³⁷. O conteúdo era, em grande parte, emprestado de poemas de Goethe ou de Shakespeare, de Ariosto e de Tasso, e constituiu principalmente o sentimento interior do amor. Os quadros mais destacados representavam [*darstellen*] sempre, em termos comuns, um casal amoroso, Romeu e Julieta, por exemplo, Reinaldo e Armida³⁸, sem situação mais precisa, de modo que estes casais não fazem e expressam nada mais a não ser que estão enamorados um do outro, portanto, que tendem um para o outro e se observam mutuamente muito enamorados, apresentando um olhar apaixonado. Neste caso, a expressão principal naturalmente deve concentrar-se na boca e nos olhos, e particularmente Reinaldo possui uma postura com suas pernas longas que, tal como estão ali deitadas, ele não sabe como esconder. Por isso, elas também se alongam inteiramente sem significado. A escultura, como vimos, |92| renuncia ao olhar e à visão da alma, a pintura apreende, ao contrário, este rico momento da expressão, mas ela não tem de se concentrar neste ponto, não deve querer fazer, sem nenhum outro motivo, do fogo ou do abatimento e da nostalgia flutuantes do olhar ou da doce amabilidade da boca o ponto central da expressão. De espécie semelhante era também *O Pescador* de *Hübner*³⁹, para o qual a matéria foi tirada do conhecido poema de Goethe que descreve com profundidade e graça admiráveis do sentimento a nostalgia indeterminada segundo o repouso, o frescor e a pureza da água. O menino pescador, que é puxado nu para dentro da água, possui, assim como as figuras masculinas das imagens restantes, também um rosto muito prosaico, no qual, caso sua fisionomia estivesse em repouso, não se iria ver que ele poderia ser capaz de

37. A academia de Düsseldorf era, na época, dirigida por W. von Schadow e tomava os nazarenos por modelos. Note-se que esta passagem certamente provém do curso dado por Hegel no semestre de 1828-1829, justamente o quarto curso dado por Hegel em Berlim. Os cursos anteriores foram respectivamente os de 1820-1821, de 1823 e de 1826 (N. da T.).

38. Personagens de *Jerusalém Libertada* de Tasso (1575) (N. da T.).

39. Trata-se do poema de Goethe intitulado *Der Fischer* (1778). Um pescador em seu barco sucumbe às propostas enfeitadas de uma ninfa das águas e desaparece sem saber como (N. da T.).

belos sentimentos profundos. Em geral, não se pode dizer de todas estas formas femininas e masculinas que elas seriam de beleza sadia; ao contrário, elas não mostram nada senão a excitabilidade dos nervos, a languidez e a morbidez do amor e do sentimento em geral, as quais não se quer ver reproduzidas, mas de que, assim como na vida também na arte, se prefere muito mais ser poupado. À mesma categoria pertence também o modo segundo o qual *Schadow*⁴⁰, o mestre desta escola, expôs a *Mignon*⁴¹ de Goethe. O caráter de *Mignon* é pura e simplesmente poético. O que a torna interessante é seu passado, a dureza do destino exterior e interior, o antagonismo da paixão italiana, em si mesma impetuosamente excitada, em um ânimo que nela não se torna claro, a quem falta toda finalidade e resolução e que, sendo em si mesmo um mistério, não sabe se ajudar misteriosa e intencionalmente; este exteriorizar-se [*Sichäußern*] inteiramente quebrado, voltado em si mesmo, que apenas deixa notar o que lhe sucede em erupções singulares, desconectadas, é o aspecto terrível do interesse que devemos ter nela. Um tal convoluto pleno pode certamente estar diante |93| da nossa fantasia, mas a pintura não o pode expor, como quis *Schadow*, assim sem determinidade da situação e da ação, simplesmente por meio da figura [*Gestalt*] e da fisionomia de *Mignon*. No todo pode-se, por conseguinte, supor que estas mencionadas imagens são concebidas sem fantasia para a situação, o motivo e a expressão. Pois às autênticas exposições artísticas da pintura pertence que todo o objeto seja apreendido com fantasia e levado à intuição em formas que se exteriorizam, que apresentam seu interior por meio de uma série do sentimento, por meio de uma ação, a qual é tão designativa para o sentimento que tudo e cada coisa aparece na obra de arte empregada pela fantasia para a expressão do conteúdo escolhido. Particularmente os pintores italianos mais antigos também representaram [*dargestellt*], como estes modernos, cenas de amor e em parte tomaram sua matéria de poemas, mas eles souberam configurar a mesma com fantasia e serenidade sadia. Amor e Psiqué, Amor com Vênus, o rapto de Proserpina por Pluto, o rapto das Sabinas, Hércules com a roca de Ônfale⁴², que lançou em torno de si a pele do leão: estes são todos objetos que os mestres mais

40. Wilhelm von Schadow (1788, Berlim – 1862, Düsseldorf). Filho do escultor Gotfried Schadow, foi muito marcado por sua formação italiana (1811-1819) e se junta em Roma a um grupo de nazarenos. Após seu retorno à Alemanha ele se torna diretor da academia de Düsseldorf, onde exerce uma enorme influência sobre os estudantes. Nos últimos anos de sua vida pinta quase exclusivamente assuntos religiosos (N. da T.).

41. *Mignon* é uma personagem feminina de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe (N. da T.).

42. Rainha da Lídia, filha do rei Iárdano e viúva do rei Tmolos, que lhe deixara o reino. Hércules foi seu escravo por um ano. Diz-se que, durante o tempo em que esteve ao seu serviço, tendo a rainha se apaixonado por ele, o herói vestia os longos e luxuosos vestidos lígios de Ônfale, fiava o linho, aos pés da amada, enquanto esta, revestida com a pele de leão de Hércules, brandia a maçã (N. da T.).

antigos expuseram em situações vivas determinadas, em cenas com motivos, e não meramente como sentimento simples sem fantasia, não envolvido em nenhuma ação. Também do Antigo Testamento eles emprestaram cenas de amor. Assim, por exemplo, há em Dresden um quadro de Giorgione: Jacó que veio de longe saúda Raquel, aperta e beija sua mão; encontram-se próximo deles alguns empregados junto ao poço, ocupados em dar de beber ao seu rebanho que pasta em grande número no vale. Um outro quadro expõe Isaac e Rebeca⁴³; Rebeca dá de beber aos servos de Abraão, quando eles a reconhecem. Igualmente são retiradas cenas de Ariosto, Medor, por exemplo, que escreve o nome de Angélica sobre a cercadura de uma fonte⁴⁴.

Se em época mais recente se fala tanto da poesia na pintura, isto não deve significar outra coisa, como já foi dito, senão |94| apreender um objeto com fantasia, permitir que sentimentos se explicitem por meio da ação, mas não querer apreender o sentimento abstrato e expressá-lo como tal. Mesmo a poesia que é capaz de expressar o sentimento em sua interioridade se espalha em representações, em intuições e em considerações; se ela quisesse, por exemplo, permanecer presa à expressão do amor apenas dizendo: “Eu te amo” e sempre apenas repetindo: “Eu te amo”, isso certamente será agradável aos senhores que muito falaram da poesia da poesia⁴⁵, mas seria a prosa a mais abstrata. Pois a arte em geral, no que se refere ao sentimento, consiste na apreensão e no gozo do mesmo por meio da fantasia, a qual esclarece a paixão na poesia em representações e nos satisfaz em sua exteriorização, seja liricamente ou em acontecimentos épicos e ações dramáticas. Mas para o interior como tal, a boca, o olho e a postura não satisfazem na pintura, mas deve haver uma objetividade concreta total, que pode valer como existência do interior.

A questão principal num quadro, portanto, consiste em expor uma situação, a cena de uma ação. Neste caso, a primeira lei é a *inteligibilidade*. A este respeito os objetos religiosos possuem a grande vantagem de serem conhecidos universalmente. A saudação do anjo, a adoração dos pastores ou os três reis magos, o repouso na fuga do Egito, a crucificação, a deposição da cruz, a ressurreição, igualmente as legendas dos santos não eram nada de estranho para o público, para quem era pintado um quadro, mesmo se para nós agora a história dos mártires esteja mais distante. Para uma Igreja, por exemplo, era em grande parte apenas exposta a história dos padroeiros ou dos santos protetores da cidade etc. Os pintores mesmos,

43. Cena extraída do *Gênese* 24, 2 (N. da T.).

44. Medor e Angélica são personagens de *Orlando Furioso* de Ariosto (N. da T.).

45. Aqui são visados Friedrich Schlegel e outras personalidades românticas de seu círculo (N. da T.).

por isso, não se ativeram sempre por escolha própria a tais objetos, mas a necessidade os levou para os altares, para as capelas, os claustros etc. de modo que o lugar da disposição mesmo já contribuía para a inteligibilidade da imagem. Isto é |95| em parte necessário, pois à pintura falta a linguagem, as palavras e os nomes, dos quais a poesia pode se servir, afora seus outros meios de designação variados. Assim, por exemplo, em um castelo real, na sala da sede do município, no parlamento, as cenas de grandes acontecimentos, de momentos importantes da história deste Estado, desta cidade, desta casa irão encontrar a sua posição e serão inteiramente conhecidas no lugar para o qual o quadro foi destinado. Para o presente castelo real, por exemplo, dificilmente se irá escolher um objeto da história inglesa ou chinesa ou da vida do rei Mitridata. Outra coisa ocorre em galerias de arte, onde se junta tudo o que se possui e se possa comprar em obras de arte, por meio de que o quadro certamente perde sua correspondência individual com um local determinado bem como sua inteligibilidade que o lugar lhe confere. O mesmo ocorre em salas privadas; um homem privado adquire o que é possível adquirir ou coleciona no sentido de uma galeria e possui de resto seus caprichos e preferências de outra ordem.

Em relação aos *sujets* históricos, no que se refere à inteligibilidade, estão amplamente em desvantagem as assim chamadas exposições alegóricas, que numa certa época estavam muito em evidência, e se tornam, além disso, indeterminadas, gélidas e frias, uma vez que nelas geralmente falta a vitalidade e a particularidade interiores das formas. Ao contrário, as cenas naturais paisagísticas e as situações da efetividade humana cotidiana são igualmente claras naquilo que devem significar, bem como no que se refere à individualidade, à multiplicidade dramática, ao movimento e à plenitude da existência conservam um espaço de jogo sumamente favorável para a invenção e a execução.

ββ) Mas para que a situação determinada seja reconhecível, tanto quanto pode ser tarefa do pintor torná-la compreensível, para isso não é suficiente o local meramente exterior da disposição e da familiaridade universal com o objeto. Pois no todo isso são apenas relações exteriores |96| que interessam menos à obra de arte como tal. O ponto principal do qual se trata propriamente consiste, ao contrário, no fato de que o artista tenha senso e espírito o suficiente para ressaltar e, com plenitude de invenção, configurar os diversos motivos que contêm a situação determinada. Toda ação, na qual o interior sai para a objetividade, possui exteriorizações imediatas, conseqüências e relações sensíveis, as quais, na medida em que são de fato efeitos do interior, revelam e espelham o sentimento e, por isso, podem tanto ser empregados de modo o mais feliz para os motivos da inteligibilidade como também para a individualização. É notória, por exemplo, a censura que se fez à "Trans-

figuração” de Rafael⁴⁶, de que ela se separa em duas ações inteiramente desprovidas de conexão, o que de fato ocorre, considerado *externamente*: no alto da colina vemos a transfiguração, em baixo as cenas com os possessos. Espiritualmente, porém, não falta a conexão suprema. Pois, por um lado, a transfiguração sensível de Cristo é justamente a elevação efetiva dele acima do solo e o *distanciamento* dos discípulos, o que por isso deve também ser visível como separação e distanciamento mesmos; por outro lado, a majestade de Cristo é geralmente aqui transfigurada em um caso singular efetivo, no fato de que os discípulos não são capazes de curar os possessos sem a ajuda do Senhor. Aqui, portanto, esta ação dupla é inteiramente motivada e a conexão é estabelecida externa e internamente pelo fato de que um discípulo aponta expressamente para Cristo, aquele que está distante, e com isso indica a verdadeira determinação do filho de Deus de estar ao mesmo tempo sobre a terra, com o que a palavra torna-se verdadeira: “Quando duas pessoas estiverem reunidas em meu nome, estarei entre elas”. – Para citar ainda um outro exemplo, Goethe certa vez estabeleceu um prêmio para a representação [*Darstellung*] de Aquiles em trajes femininos na chegada de Ulisses⁴⁷. Num dos desenhos Aquiles olha para o escudo do herói armado, seu |97| coração inflama com esta visão, e como consequência deste movimento interior rompe-se o colar de pérolas que ele traz no pescoço; um menino as recolhe e as junta do chão. Estes são motivos de espécie feliz.

Além disso, o artista deve preencher em maior ou menor grau grandes espaços, necessita da paisagem como pano de fundo, da iluminação, dos envoltivos arquitetônicos, das figuras secundárias, dos utensílios e assim por diante. Todo este aparato sensível ele deve empregar, tanto quanto for exequível, para a exposição de motivos que residem na situação e assim saber levar o exterior mesmo em uma tal relação com os mesmos de modo que ele não permaneça mais por si mesmo insignificante. Dois príncipes, por exemplo, ou patriarcas, dão-se as mãos; se isso deve ser um sinal de paz, de ratificação de uma aliança, então guerreiros, armas e coisas semelhantes, preparações para o sacrifício em vista do juramento, constituem o ambiente adequado; se ao contrário as mesmas pessoas se encontram, se defrontam numa viagem e se estendem as mãos para a saudação e o reencontro, então são necessários motivos inteiramente diferentes. Encontrar tais motivos de um modo

46. A *Transfiguração* de Rafael encontra-se hoje na Pinacoteca do Vaticano. Ela justapõe, nas metades inferiores e superiores do quadro, a transfiguração e o milagre do epilético; as duas zonas, fortemente opostas pelo contraste da luz e da sombra, formam dois círculos diagonalmente convergentes em direção a um mesmo ponto situado num segundo plano, assim como aberturas de uma concha (N. da T.).

47. Esta atividade fazia parte das atribuições de Goethe em Weimar, pois ele assumira a direção dos museus e das escolas de arte (N. da T.).

que deles resulte uma significação para o evento e uma individualização de toda a exposição, é isso que deve, a este respeito, orientar preferencialmente o sentido espiritual do pintor. Muitos artistas neste caso também prosseguiram para relações simbólicas do ambiente e da ação. Na Adoração dos Reis Magos, por exemplo, vê-se com frequência Cristo deitado sob um teto precário no presépio, em torno disso um muro velho em ruínas de uma edificação antiga, em segundo plano uma catedral em construção. Estas pedras se esfacelando e a catedral em vias de construção possuem uma relação com o declínio do paganismo por meio da Igreja cristã. Igualmente ao lado de Maria, na saudação do anjo, particularmente nos quadros da escola de van Eyck, estão com frequência lírios em flor sem anteras e indicam desse modo a virgindade da Mãe de Deus.

[98 | yy) Na medida em que a pintura, *em terceiro lugar*, por meio do princípio da multiplicidade interior e exterior, na qual ela tem de executar a determinidade das situações, dos eventos, dos conflitos e das ações, deve prosseguir para diferenças e oposições variadas de seus objetos, sejam objetos naturais ou figuras humanas, e ao mesmo tempo alcança a tarefa de articular esta separação recíproca mais diversificada e de ligá-la a uma totalidade em si mesma concordante, então desse modo torna-se necessária, como uma das exigências mais importantes, uma disposição e um *agrupamento* das formas adequados à arte. Na grande quantidade de determinações e regras singulares, que aqui devem ser aplicadas, a coisa a mais universal que se pode dizer sobre isso pode todavia permanecer apenas inteiramente de espécie formal [*formeller Art*] e eu quero indicar brevemente apenas alguns pontos principais.

O primeiro modo de disposição permanece ainda inteiramente arquitetônico, uma justaposição uniforme de figuras ou uma oposição regular e uma combinação simétrica tanto das formas mesmas como também de sua sustentação e movimentos. Neste caso é então particularmente muito apreciada a forma piramidal do grupo. Numa crucificação, por exemplo, a pirâmide se constitui por si só, na medida em que Cristo pende no alto da cruz e ao seu lado estão os discípulos, Maria ou os santos. O mesmo caso também ocorre em imagens da Madona, nas quais Maria, com o filho no colo, está sentada num trono elevado e tem ao seu lado, abaixo, os apóstolos, os mártires etc. como adoradores entre si. Mesmo na Madona Sistina esta espécie de agrupamento ainda foi mantida como predominante. Em geral ela é repousante para o olhar, porque a pirâmide reúne por meio de sua extremidade o que de resto está dispersamente separado e dá ao grupo uma unidade exterior.

No interior de uma tal disposição simétrica, de modo geral ainda abstrata, pode então, a seguir, no particular e no singular, ter lugar grande vitalidade da posição, da expressão e do movimento. O [99 | pintor, na medida em que utiliza

todos os meios que residem em sua arte, possui mais de um plano, por meio do qual ele é capaz de ressaltar mais precisamente as figuras principais diante das restantes, e além disso, ainda dispõe para o mesmo propósito da iluminação e da coloração. Disso se compreende por si só como ele irá a este respeito dispor seu grupo; as figuras principais certamente não colocadas nos lados e as coisas secundárias em lugares que atraem para si a suprema atenção; igualmente ele irá lançar a mais clara luz sobre objetos que constituem o conteúdo principal e não colocá-los em sombras e levar as figuras secundárias à mais clara luz com as cores as mais importantes.

Num agrupamento não tão simétrico e desse modo mais vivo, o artista deve se precaver particularmente para não comprimir as figuras e confundi-las, como se vê às vezes em quadros em que antes se tem de encontrar os membros e se tem trabalho em distinguir quais pernas pertencem a esta cabeça ou como os diversos braços, mãos, pontas de vestidos, armas etc. devem ser distribuídos. Ao contrário, em composições maiores será na verdade melhor manter o todo separado em partes claramente visíveis, mas não isolar estas inteiramente umas das outras e dispersá-las; e isso particularmente em cenas e situações que, segundo sua natureza, já são por si mesmas uma confusão dispersa, como, por exemplo, a recolha do maná no deserto, o mercado e outras coisas mais.

Por ora quero limitar-me a estas indicações formais.

γ) Depois de termos tratado, *em primeiro lugar*, das espécies gerais da concepção pictórica, *em segundo lugar*, da composição no que se refere à escolha das situações, da procura de motivos e do agrupamento, devo, *em terceiro lugar*, ainda acrescentar algo sobre o modo *de caracterização*, por meio do qual a pintura se distingue da escultura e de sua plástica [*Plastik*] ideal.

|100|α) Já foi dito em ocasião anterior que na pintura a *particularidade* interior e exterior da subjetividade deve ser deixada livre, a qual por isso não necessita ser a beleza da individualidade acolhida ela mesma no ideal, mas pode avançar para aquela particularidade mediante a qual apenas se apresenta o que denominamos, segundo o sentido mais recente, de *característico*. A este respeito fez-se do característico a marca diferenciadora do moderno em oposição ao antigo em geral, e no significado segundo o qual queremos tomar aqui a palavra isso é, sem dúvida, correto. Medidos segundo parâmetros modernos, Zeus, Apolo, Diana etc. não são propriamente caracteres, embora devemos admirá-los como estas eternas individualidades elevadas, plásticas, ideais. No Aquiles homérico, em Agamenón, na Clitemnestra de Ésquilo, no Odisseus, na Antígona, na Ismene etc., tal como Sófocles permite a eles explicitarem seu interior em palavras e atos, já surge mais precisamente uma particularidade mais determinada, na qual estas formas subsistem e se

mantêm como em algo que lhes pertence, de modo que nós, se quisermos denominá-los caracteres, certamente também encontramos caracteres expostos na Antigüidade. Mas em Agamenón, Ajax, Odisseus etc. a particularidade permanece sempre de espécie universal, o caráter de um príncipe, a coragem furiosa, a astúcia na determinidade mais abstrata; o individual se une em entretecimento estreito com o universal e eleva o caráter na individualidade ideal. A pintura, ao contrário, que não retém a particularidade naquela idealidade, desenvolve justamente toda a multiplicidade da particularidade também contingente, de modo que, em vez daqueles ideais plásticos [*plastischen*] dos Deuses e dos homens, agora vemos diante de nós *personas particulares* segundo a contingência do particular. Por isso, na pintura não devemos nem exigir na mesma medida nem em geral tornar a questão principal a completude corporal da forma e a adequação corrente do espiritual com sua existência livre saudável – em uma palavra: |101| isso que na escultura denominamos a beleza ideal [*ideale*] – uma vez que agora a intimidade da alma e sua subjetividade viva constituem o ponto central. Nesta região mais ideal [*ideellere*] aquele reino natural não penetra tão profundamente; a piedade do coração, a religião do ânimo, como a mentalidade e a atividade morais no rosto de Sileno de Sócrates, também podem morar num corpo considerado por si mesmo feio, segundo a forma meramente exterior. Para a expressão da beleza espiritual o artista, sem dúvida, saberá evitar o que é em si e para si feio das Formas exteriores ou dominá-lo e transfigurá-lo pelo poder da alma que penetra nele, mas ele não pode contudo dispensar inteiramente a feiúra. Pois o conteúdo da pintura, antes amplamente descrito, encerra um lado em si mesmo para o qual justamente a anormalidade e o desfigurado das figuras e fisionomias humanas são o propriamente correspondente. Este é o círculo do que é ruim e mau, que surge no que é religioso principalmente nos soldados que são ativos na Paixão de Cristo, nos pecadores do inferno e no diabo. Particularmente Miguel Ângelo soube pintar diabos que, na verdade, por meio da configuração fantástica, ultrapassam a medida das Formas humanas, todavia, ao mesmo tempo, ainda permanecem humanos⁴⁸.

Mas por mais que os indivíduos que a pintura apresenta também devam ser uma totalidade plena de caracteres particulares, com isso todavia não deve ser dito que neles não pode surgir um *analogon*⁴⁹ do que constitui o ideal no plástico. No religioso certamente a questão principal é o traço fundamental do puro amor, particularmente em Maria, cuja essência total reside neste amor, igualmente nas mulheres que acompanham Cristo e entre os discípulos em João, no discípulo do amor;

48. Hegel pensa aqui provavelmente nos diabos do *Juízo Final* da Capela Sistina (N. da T.).

49. Em latim no original: "análogo" (N. da T.).

mas a beleza sensível das Formas | 102 | também pode se irmanar com esta expressão, como, por exemplo, ocorre em Rafael, mas ela não deve querer se fazer valer como mera beleza das Formas, e sim deve, por meio da alma mais íntima da expressão, ser espiritualmente vivificada, transfigurada e permitir que esta intimidade espiritual se revele como a finalidade e o conteúdo autênticos. Também nas formas infantis de Cristo e de João Batista a beleza tem seu espaço de jogo. Nas figuras restantes, nos apóstolos, nos santos, nos discípulos, nos sábios da Antigüidade etc. aquela expressão de uma intimidade aumentada é, por assim dizer, mais questão de situações determinadas mais momentâneas, para além das quais elas aparecem como mais autônomas, caracteres presentes no mundo, providos de força e perseverança da coragem, da fé e do agir, de modo que aqui a virilidade séria, digna, constitui o traço fundamental, a despeito de toda diversidade dos caracteres. Eles não são ideais de deuses, mas ideais humanos inteiramente individuais, não apenas homens tal como deveriam ser, mas ideais humanos como efetivamente são e existem, homens aos quais não faltam nem a particularidade do caráter nem uma conexão desta particularidade com o universal que preenche os indivíduos. Miguel Ângelo, Rafael e Leonardo da Vinci, em sua famosa “Última Ceia”, forneceram formas desta espécie nas quais mora uma dignidade, uma grandiosidade e nobreza inteiramente diferentes do que nas figuras de outros pintores. Este é o ponto no qual a pintura, sem renunciar ao caráter de seu âmbito, concorda com os antigos no mesmo terreno.

ββ) Na medida em que é a pintura, dentre as artes plásticas, que mais dá direito à forma particular e ao caráter particular de se apresentarem por si mesmos, assim é ela que mais permite a passagem para o que é propriamente *conforme ao retrato*. Por isso, seria certamente uma grande injustiça condenar a *pintura de retratos* como não adequada à elevada finalidade da arte. Quem gostaria de prescindir do grande número de retratos excelentes dos grandes mestres? | 103 | Independentemente do valor artístico de tais obras, afora a representação de indivíduos famosos, de seu espírito, de seus feitos, quem não deseja ter diante de si esta imagem da representação conduzida até a determinidade da intuição? Pois também o maior homem, o homem mais bem colocado, era ou é um indivíduo efetivo, e esta individualidade, a espiritualidade em sua particularidade e vitalidade as mais efetivas queremos trazer para nós diante da intuição. Mas independentemente de tais fins, que recaem fora da arte, pode-se supor em certo sentido que os progressos da pintura, desde suas tentativas incompletas, justamente consistiram em se elaborar para o *retrato*. Primeiramente foi o sentido pio, devoto, que produziu a vitalidade *interior*, a arte mais elevada vivificou este sentido com a verdade da expressão e da existência particular, e com a penetração mais profunda no fenômeno exterior também se aprofundou a vitalidade interna, de cuja expressão se tratava.

Mas para que o retrato também seja uma obra de arte autêntica, a unidade da individualidade espiritual, como já foi lembrado, deve no mesmo ser marcante e o caráter espiritual o que predomina e se destaca. Para tanto colaboram preferencialmente todas as partes do rosto; e o sutil sentido fisionômico do pintor traz desse modo à intuição a peculiaridade do indivíduo, no fato de que ele justamente apreende e ressalta os traços e as partes nos quais se expressa esta peculiaridade espiritual na vitalidade mais clara e pregnante. A este respeito, um retrato pode ser muito fiel à natureza, de grande esforço e execução e, todavia, destituído de espírito; um esboço, ao contrário, projetado com poucos traços por uma mão de mestre, pode ser infinitamente mais vivo e de verdade convincente. Um tal esboço, porém, deve então expor nos traços propriamente significativos, designativos, a imagem fundamental simples, mas total do caráter, que disfarça e torna pálida aquela execução menos espiritual e a naturalidade fiel. | 104 | O mais conveniente, no que se refere a isso, será novamente manter o feliz centro entre um tal esboço e a imitação fiel da natureza. Desta espécie são, por exemplo, os retratos magistrais de Ticiano. Eles se apresentam de modo tão individual e nos oferecem um tal conceito da vitalidade espiritual como uma fisionomia atual não nos oferece. Ocorre com isso o mesmo que com uma descrição de grandes feitos e eventos, fornecida por um historiador verdadeiramente artista, que projeta para nós uma imagem muito mais elevada, verdadeira, do que aquela que poderíamos conquistar pela própria intuição. A efetividade está sobrecarregada com o que aparece como tal, com acessórios e contingências, de modo que muitas vezes não vemos a floresta diante das árvores e muitas vezes o que é grandioso passa despercebido por nós como uma ocorrência cotidiana comum. O sentido e o espírito apenas, que nela habitam, são o que fazem dos acontecimentos grandes feitos, e estes nos são dados por uma exposição autenticamente histórica que não acolhe o meramente exterior, e sim apenas ressalta aquilo por onde aquele espírito interior se explica vivamente. Deste modo, o pintor também deve apresentar diante de nós, por meio de sua arte, o sentido e o caráter espirituais da figura [*Gestalt*]. Se isso é alcançado completamente, pode-se então dizer que tal retrato é, por assim dizer, mais acertado, mais semelhante ao indivíduo do que o indivíduo efetivo mesmo. Albrecht Dürer também fez tais retratos: mediante poucos meios os traços se ressaltam de modo tão simples, determinados e grandiosos, que achamos que temos diante de nós, de modo inteiro, uma vida espiritual; quanto mais tempo contemplamos uma tal imagem, tanto mais nos aprofundamos nela, descobrimos algo nela. Ela permanece como um desenho agudo, pleno de espírito, que contém completamente o característico e que executa o restante em cores e Formas apenas para a inteligibilidade, intutibilidade e acabamento ulteriores, sem penetrar, tal como a natureza, no detalhe da vitalidade meramente carente. Assim, por exem-

plo, a natureza também realiza na paisagem o mais completo desenho e coloração de cada folha, ramo, grama etc., mas |105| a pintura de paisagens não deve querer segui-la nesta minuciosidade, e sim, apenas de acordo com a disposição que expressa o todo, deve representar os detalhes, todavia, não retratar fiel à natureza as singularidades por si mesmas em todos os filamentos, sinuosidades etc., se ela essencialmente também deve permanecer característica e individual. – No rosto humano, o desenho da *natureza* é o esqueleto em suas partes duras, às quais se ajustam as partes mais macias e desembocam em contingências múltiplas; mas por mais importantes que também sejam aquelas partes duras, o desenho característico do *retrato* consiste em outros traços firmes, *no rosto elaborado pelo espírito*. Nesse sentido, pode-se dizer do retrato que ele não apenas pode adular, mas deve adular, porque abandona o que pertence ao mero acaso da natureza e apenas acolhe o que oferece uma contribuição para a caracterização do indivíduo mesmo em sua essência mais própria, interior. Hoje em dia é moda dar a todos os rostos, a fim de torná-los simpáticos, um traço de sorriso, o que é muito perigoso e difícil de manter em limites. Pode até ser encantador, mas a mera amabilidade cortês do convívio social não é o traço principal de cada caráter e nas mãos de muitos pintores torna-se muito facilmente o adocicamento mais insípido.

γγ) Por mais que a pintura, contudo, possa proceder segundo o retrato em todas as suas exposições, ela deve, todavia, adequar os traços individuais do rosto, as formas, as posições, os agrupamentos e as espécies do colorido à situação determinada, na qual, para expressar qualquer conteúdo, ela situa suas figuras e objetos da natureza. Pois é este conteúdo que deve se expor a si nesta situação.

Acerca do detalhe infinitamente variado que aqui poderia ser objeto de consideração, quero apenas mencionar brevemente um ponto principal. A situação, a saber, é ou transitória, segundo a sua natureza, e o sentimento, que |106| nela se expressa, de espécie momentânea, de modo que um e mesmo sujeito ainda poderia expressar muitos sentimentos semelhantes ou também contraditórios; ou a situação e o sentimento tomam toda a alma de um caráter que, por isso, dá a conhecer neles toda a sua natureza plena mais interior. Estes últimos são os verdadeiros momentos absolutos para a caracterização. Nas situações, a saber, em que já mencionei anteriormente a *Madona*, não se encontra nada que não pertença à mãe de Deus, a toda a amplitude de sua alma e de seu caráter, por mais individualmente que ela também possa ser apreendida como um indivíduo em si mesmo total. Aqui ela também deve ser caracterizada de tal modo que se mostre que ela nada mais é senão o que ela pode expressar neste estado determinado. Assim, os mestres divinos pintaram a *Madona* em tais eternas situações de mãe, momentos de mãe. Outros mestres colocaram em seu caráter ainda a expressão de uma outra mundanidade e de uma existên-

cia de outra ordem. Esta expressão pode ser muito bela e viva, mas a mesma figura [*Gestalt*], os traços idênticos, a expressão semelhante, seriam igualmente adequados a outros interesses e relações do amor matrimonial etc., e somos desse modo inclinados a observar tal figura ainda de outros pontos de vista do que o de uma Madona, ao passo que nas obras supremas não se é capaz de dar espaço para nenhum outro pensamento senão aquele que a situação deve suscitar. Por este motivo, a Maria Madalena de Corregio em Dresden também me parece tão admirável e será eternamente admirada. Ela é a pecadora arrependida, mas vê-se que o pecado não é algo sério para ela, que ela foi desde sempre nobre e que não foi capaz de paixões e ações más. Assim seu entrar-em-si-mesmo [*Insichgehen*] profundo, mas contido, permanece um retorno apenas para si mesma, que não é nenhuma situação momentânea, e sim toda a sua natureza. Em toda a exposição, na forma, nos traços do rosto, na veste, na postura, no ambiente etc. o artista, por isso, |107| não deixou nenhum rastro de reflexão sobre uma das circunstâncias que pudessem remeter ao pecado e à culpa; ela não tem consciência destas épocas, mas apenas está aprofundada em seu estado atual, e esta fé, esta meditação, este aprofundamento parece ser seu caráter inteiro, autêntico.

Tal adequação do interior e do exterior, da determinidade do caráter e da situação, os italianos atingiram particularmente do modo mais belo. Na imagem do busto do filho pródigo de Kùgelgen, já mencionada anteriormente, em contrapartida, a contrição de seu arrependimento e de sua dor é certamente expressa de modo vivo, mas o artista não alcançou a unidade de todo o caráter, que este teria fora desta situação, e o estado no qual ele nos é exposto. Se nos representamos estes traços de modo tranqüilo, eles apenas dão a fisionomia de um homem que na ponte de Dresden poderia vir ao nosso encontro, como qualquer outro. Na concordância autêntica do caráter com a expressão de uma situação concreta, tal coisa nunca nos ocorreria, como também, pois, na autêntica pintura de gêneros, mesmo nos momentos mais fugazes, a vitalidade é muito grande para dar espaço à representação de que estas figuras ainda seriam capazes de assumir uma outra posição, outros traços e uma expressão modificada.

Estes são os principais pontos no que se refere ao conteúdo e ao tratamento artístico no elemento sensível da pintura, da superfície plana e da coloração.

3. O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA PINTURA

Mas, *em terceiro lugar*, não podemos ficar presos, como fizemos até agora, à indicação e à consideração meramente universal do conteúdo que é apropriado para a pintura e do modo de configuração que decorre de seu princípio, pois na medida

em que esta arte repousa inteiramente sobre a particularidade dos caracteres e das situações, da figura [*Gestalt*] e de |108| sua posição, do colorido etc., então devemos ter diante de nós a *realidade efetiva* de suas obras particulares e tratar delas. O estudo da pintura é apenas completo quando conhecemos os quadros mesmos nos quais se fazem valer os pontos de vista indicados e se sabemos apreciá-los e julgá-los. Isto certamente ocorre com todas as artes, mas, dentre as artes até agora consideradas, sobretudo na pintura. Na arquitetura e na escultura, onde o círculo do conteúdo é mais limitado, os meios de exposição e as Formas são menos ricos e diversificados, as determinações particulares são mais simples e abrangentes, podemos antes nos apoiar em reproduções, em descrições, em cópias de gesso. A pintura exige a intuição de obras de arte singulares mesmas; particularmente meras descrições não são suficientes, por mais que muitas vezes também tenhamos de nos contentar com elas. Na multiplicidade infinita, todavia, na qual ela se dispersa e cujos lados se isolam nas obras de arte particulares, estas aparecem inicialmente apenas como uma quantidade variegada, na medida em que ela não se ordena e articula para a consideração, tornando, pois, também menos visível a peculiaridade dos quadros singulares. Assim, por exemplo, a maior parte das galerias aparece como uma mistura sem sentido, nas quais não somos capazes de nos orientar se já não temos para cada imagem um conhecimento sobre a terra, a época, a escola e os mestres à qual pertence. O mais conseqüente para o estudo e a apreciação plena de sentido será, por isso, uma disposição *histórica*. Um tal acervo, ordenado historicamente, único e inestimável em sua espécie, teremos logo oportunidade de admirar na galeria de quadros do Museu Imperial aqui construído [em Berlim]⁵⁰, onde não apenas a história exterior no aperfeiçoamento técnico será claramente reconhecível, e sim |109| o progresso essencial da história interior em sua diferença de escolas, dos objetos e sua concepção e modo de tratamento. Apenas por meio de uma tal intuição viva mesma pode-se ter uma representação do início no tipo estatuário tradicional, do vir-a-ser vivo da arte, da procura da expressão e da caracterização individual, da libertação da posição inativa, repousante das formas, do progresso para a ação dramaticamente movimentada, do agrupamento e da completa magia do colorido bem como da diversidade das escolas, as quais, em parte, manejam de modo peculiar os objetos idênticos, em parte se separam umas das outras por meio da diferença do conteúdo que elas apreendem.

50. Esta passagem foi extraída da preleção feita por Hegel no dia 17 de fevereiro de 1829 (Observação de H. G. Hotho). Na verdade, trata-se de uma passagem do curso semestral dado por Hegel em 1828-1829, hoje preservado principalmente por meio do caderno de um dos alunos que o assistiu naquele semestre, chamado Libelt (N. da T.).

Assim como para o estudo, também para a consideração e a exposição *científicas* é de grande importância o desenvolvimento histórico da pintura. O conteúdo que eu indiquei, o desenvolvimento do material, os momentos principais distintos da concepção, tudo conquista apenas aqui sua existência concreta em sucessão e diversidade adequada à coisa. Sobre este desenvolvimento devo, por isso, ainda lançar mais um olhar e ressaltar o que mais se destaca.

Em geral, a progressão reside no fato de que o início é feito com os temas *religiosos* em uma concepção ela mesma ainda *típica*, arquitetônica, numa disposição simples e numa coloração não desenvolvida. Então penetra sempre mais nas situações religiosas a presença, a individualidade, a beleza viva das formas, a profundidade da intimidade, o encanto e a magia do colorido, até que a arte se volte para o lado mundano, apreende a natureza, o cotidiano da vida comum ou o que é historicamente importante em acontecimentos nacionais do passado e do presente, o retrato e coisas semelhantes até as menores e mais insignificantes, com amor idêntico ao que era dedicado ao Conteúdo religioso ideal. E neste círculo não conquista principalmente apenas a consumação a mais extrema do pintar, |110| mas também a concepção mais viva e o modo de execução mais individual. Esta progressão pode ser acompanhada de modo mais penetrante no decurso universal da pintura bizantina, italiana, holandesa e alemã, depois de cuja caracterização breve queremos, por último, fazer a passagem para a música.

a. A pintura bizantina

No que se refere *primeiramente* à pintura bizantina, nos gregos sempre se manteve ainda uma certa prática artística, e essa técnica mais apurada contribuía, além disso, para a posição, a vestimenta etc. dos modelos antigos. Ao contrário, a esta arte faltou inteiramente natureza e vitalidade, nas Formas do rosto ela permaneceu tradicional, nas figuras e modos de expressão típica e rígida, na disposição em maior ou menor grau arquitetônica; o ambiente natural e o pano de fundo paisagístico faltavam, a modelação por meio da astúcia e das sombras, por meio do claro e do escuro e sua fusão, assim como a perspectiva e a arte do agrupamento mais vivo não alcançou nenhum desenvolvimento ou apenas muito insignificante. Nesta permanência em um e mesmo tipo já previamente estabelecido, a produção artística autônoma alcançou apenas pouco espaço de jogo, a arte da pintura e do mosaico decaíram com frequência ao artesanato e se tornaram, deste modo, destituídos de vida e de espírito, mesmo se estes artesãos, como os trabalhadores de vasos antigos, também tinham diante de si imagens excelentes, as quais podiam

seguir no que se refere à posição e ao panejamento. – O tipo semelhante da pintura também recobriu com uma arte triste o Ocidente destruído e se difundiu principalmente na Itália. Mas aqui, mesmo que inicialmente em começos fracos, mostrou-se já cedo o impulso de não ficar preso às formas e às espécies acabadas da expressão, e sim de ir, todavia, ao encontro de um desenvolvimento mais elevado, mesmo que inicialmente ainda de modo rude; ao passo que se pode ver nos quadros bizantinos, como diz o senhor von Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. I, p. 279)⁵¹ |111| a propósito das Madonas e das imagens de Cristo gregas, “que também nos exemplos mais favoráveis eles imediatamente nasceram como múmias e renunciaram em princípio ao desenvolvimento posterior”. De modo semelhante os italianos já antes dos tempos de seu desenvolvimento artístico autônomo aspiravam na pintura, em oposição aos bizantinos, por uma concepção mais espiritual dos objetos cristãos. Assim, por exemplo, o autor há pouco mencionado (vol. I, p. 280) apresenta como prova admirável desta diferença a espécie e o modo segundo os quais os gregos modernos e os italianos expuseram o corpo de Cristo no crucifixo. “Os gregos, a saber”, diz ele,

para os quais era costume a visão de punições corporais atroz, imaginavam o salvador na cruz com todo o peso do corpo inclinado para baixo, o abdômen inchado e os joelhos adormecidos virados para a esquerda, a cabeça abaixada lutando com os tormentos de uma morte horrível. Seu objeto era, desse modo, o sofrimento corporal em si mesmo... Os italianos, em contrapartida, em seus monumentos mais antigos, como de fato não se pode deixar de notar – em que apenas muito raramente surge a representação [*Darstellung*] tanto da virgem com o menino bem como do crucificado – tinham o costume de mostrar a forma erguida do Salvador na cruz; perseguiram, portanto, ao que parece, a Idéia da vitória do espiritual, não como os gregos a Idéia da derrota do corporal. Esta espécie de concepção inegavelmente mais nobre... coloca-se muito cedo à luz em círculos mais favoráveis do Ocidente.

Esta indicação deve ser suficiente no momento.

b. A pintura italiana

Mas no desdobramento mais livre da pintura *italiana* temos de procurar, *em segundo lugar*, um outro caráter da arte. Afora o conteúdo religioso do Antigo e do Novo Testamento e das histórias de vida dos mártires e |112| dos santos, ela retira seus objetos em grande parte apenas da mitologia grega, raramente, ao contrário,

51. Karl Friedrich von Rumohr, *Italianische Forschungen*, 3 vols., Berlim e Stettin (1826-1831).

dos acontecimentos da história nacional ou, excluídos os retratos, do presente e da efetividade da vida; igualmente de modo raro, apenas tardia e isoladamente da natureza como paisagem. Mas o que ela especialmente acrescenta à concepção e à elaboração artística do círculo religioso é a *efetividade viva* da existência espiritual e corporal, para a qual todas as formas se tornam agora sensíveis e animadas. Para esta vitalidade o princípio fundamental é constituído, pelo lado do espiritual, por aquela serenidade natural, pelo lado do corpo, por aquela beleza correspondente à Forma sensível, princípio fundamental que como Forma bela já anuncia por si a inocência, a alegria, a virgindade, a graça natural do ânimo, a nobreza, a fantasia e uma alma plena de amor. Se acrescentamos a um tal elemento natural a elevação e o douramento do interior por meio da intimidade da religião, por meio do traço espiritual da piedade mais profunda, que anima com plenitude de alma a segurança e a habilidade desde sempre mais decisivas da existência nesta esfera da salvação, assim temos, deste modo, diante de nós, uma harmonia originária da forma e de sua expressão, a qual, onde ela chega a uma consumação, recorda vivamente o puro ideal da arte neste âmbito do romântico e do cristão. Sem dúvida, no seio de uma tal sintonia nova deve também preponderar a intimidade do coração; mas este interior é um céu mais feliz, mais puro da alma, para a qual o caminho da conversão desde o sensível e do finito e o retorno a Deus, mesmo que também atravesse por meio da imersão na dor mais profunda da penitência e da morte, permanece todavia destituído de esforço e menos violento, na medida em que a dor se concentra na região da alma, da representação, da fé, sem descer ao campo dos desejos violentos, da barbárie renitente, do mais duro egoísmo e pecado e sem se debater com estes inimigos da beatitude em vitórias difíceis de serem conquistadas. | 113 | Trata-se de um ideal de passagem permanente, uma dor que se comporta mais de modo exaltado do que ofensivo em seu sofrimento, um sofrimento mais abstrato, mais rico de alma, que se passa no interior e tampouco ressalta os tormentos corporais, pelo fato de que aqui os traços de teimosia, de rudeza, de obstinação ou os traços de naturezas triviais, ordinárias, se dão a conhecer no caráter das Formas corporais e das fisionomias, de modo que primeiramente foi necessária uma luta tenaz antes de poderem ser utilizados para a expressão da religiosidade e da piedade. Esta intimidade menos conflituosa da alma e a adequação mais originária das Formas a este interior constitui a clareza motivadora e o prazer imperturbado que nos devem oferecer as obras verdadeiramente belas da pintura italiana. Como se diz de uma música instrumental que nela há som, canto, assim pairam aqui o puro canto da alma, um atravessar melódico por toda a forma [*Gestalt*] e por todas as suas Formas [*Formen*]; e assim como na música dos italianos e nos sons de seu canto, quando ressoam as puras vozes sem estridência, em cada particularidade e direção do res-

soar e da melodia, é apenas o prazer da voz mesma que ressoa, assim o tom fundamental de sua pintura é também tal prazer próprio da alma amante. Trata-se da mesma intimidade, clareza e liberdade que reencontramos nos grandes poetas italianos. Já o ressoar ricamente artístico da rima e das terzinas, das canções, dos sonetos e das estâncias⁵², esse ressoar que não apenas satisfaz a necessidade de igualdade numa repetição única, mas conserva a igualdade pela terceira vez, é uma eufonia livre, que aflui por causa de si mesmo, devido ao seu próprio prazer. A mesma liberdade mostra-se no Conteúdo espiritual. Nos sonetos, nas sextinas⁵³, nas canções de Petrarca não é a posse efetiva de seu objeto pelo que anseia a nostalgia do coração, não é nenhuma consideração e sentimento, para o qual se trata do conteúdo efetivo e da coisa mesma e nela se expressa por necessidade; mas o | 114 | expressar mesmo constitui a satisfação; trata-se do prazer próprio do amor que procura sua felicidade em sua tristeza, em seu lamento, em descrições, em recordações e ocorrências subjetivas; uma nostalgia que se satisfaz como nostalgia e com a imagem, com o espírito dos que ama já está em plena posse da alma com a qual anseia se unir. Também Dante, guiado por seu mestre Virgílio pelo inferno e purgatório, vê a coisa mais tremenda e horrível, ele teme, se derrama em lágrimas, mas continua seu percurso consolado e calmo, sem temor e angústia, sem desgosto e amargura: não deveria ser assim. Inclusive seus danados no inferno tem ainda a beatitude da eternidade – “Io eterno duro”⁵⁴ está escrito na porta do inferno –, eles são o que são, sem arrependimento e ânsia, não falam de seus tormentos – estes não interessam a nós e a eles por assim dizer também não, pois eles duram eternamente –, e sim eles apenas têm presente seus pensamentos e atos, são firmes idênticos a si mesmos nos mesmos interesses, sem lamento e nostalgia.

Quando apreendemos este traço de independência e liberdade felizes da alma no amor, compreendemos o caráter dos maiores pintores italianos. Nesta liberdade eles são mestres na particularidade da expressão, da situação, de cima desta asa da paz interior eles comandam a forma, a beleza, a cor; na exposição a mais determinada da efetividade e do caráter, ao permanecerem inteiramente sobre a terra e muitas vezes apenas fornecerem retratos ou parecerem fornecê-los, são configura-

52. A *terzina* é o vocábulo italiano que significa “terceto” em português. No plural *terzine* designa especialmente os tercetos da *Divina Comédia* de Dante. *Canzone* é a denominação italiana da “canção” medieval. *Stanza*, termo italiano para o *stasimo* grego e origem do termo “estância” em português, deriva de *stare*, estar, parar, pois a estância deve ter um sentido completo: é a décima que se divide em duas partes, como segue: 4 versos – 6 versos – 5 versos (N. da T.).

53. *Sestina* é a composição medieval que Dante e Petrarca praticaram, com seis estrofes de seis versos decassílabos. A *sestina* terminava por um remate com três versos (N. da T.).

54. Em italiano no original: “Eu duro eternamente” (N. da T.).

ções de um outro sol, de uma outra primavera que eles criam; são rosas que ao mesmo tempo florescem no céu. Assim não se trata para eles, na beleza mesma, apenas da beleza da forma [*Gestalt*], não se trata da unidade sensível, vertida nas Formas [*Form*] sensíveis, da alma com o seu corpo, mas deste traço do amor e da reconciliação em cada forma [*Gestalt*], Forma [*Form*] e individualidade do caráter; é a borboleta, a psique, que no brilho do sol de seu céu |115| paira ela mesma sobre flores murchas. Apenas por meio desta beleza rica, livre, plena, eles se tornaram capazes de produzir os ideais antigos em meio aos novos.

O ponto de vista de uma tal completude, contudo, a pintura italiana não incorporou imediatamente desde o início, e sim percorreu primeiro um longo caminho antes de ser capaz de alcançá-lo. Mas a piedade puramente inocente, o sentido grandioso de toda a concepção e da beleza imperturbada da Forma, a intimidade da alma é justamente, com freqüência, o que mais se destaca nos mestres italianos mais antigos, apesar de toda a incompletude do desenvolvimento técnico. No século passado⁵⁵, porém, pouco se apreciava estes mestres mais antigos e foram acusados de inábeis, áridos e pobres. Apenas em época mais recente eles foram novamente tirados do esquecimento por eruditos e artistas, mas também admirados e imitados com uma predileção exagerada, que pretendia negar os progressos de um desenvolvimento do modo de concepção e da exposição e teve de conduzir a desvios opostos.

No que se refere aos principais momentos *históricos* mais precisos do desenvolvimento da pintura italiana até o estágio de sua completude, quero apenas brevemente ainda ressaltar os seguintes pontos nos quais se trata da caracterização dos lados mais essenciais da pintura e de seu modo de expressão.

α) Após uma rudeza e barbárie primitivas, os italianos partiram novamente para uma nova prosperidade a partir do tipo, no todo artesanal, propagado pelos bizantinos. O círculo dos objetos representados [*dargestellten*], porém, não era grande, e a questão principal permaneceu a dignidade rígida, a solenidade e a grandeza religiosa. Mas já Duccio⁵⁶, de Siena, e Cimabue⁵⁷, de Florença, tal como testemunha o senhor von Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 4) como um conhecedor competente desta época mais antiga, procuravam |116| acolher em si mesmos e rejuvenescer no próprio espírito, tanto quanto possível, os restos escassos da es-

55. Trata-se do século XVIII (N. da T.).

56. Duccio di Buoninsegna (Sienna, ±1260 - ±1318), autor, entre outros, de *Maestà* da Catedral de Sienna (N. da T.).

57. Cimabue (Florença, ±1240 - Pisa, ±1302). A tradição, fundada por Dante e Vasari, o considera mestre de Giotto, o que teria pela primeira vez humanizado a matéria grega (N. da T.).

pécie antiga do desenho fundamentado pela perspectiva e pela anatomia, que se mantiveram particularmente na pintura neogrega por meio da reprodução mecânica de obras de arte antigas cristãs. Eles “sentiram o valor de tais desenhos [...]; mas buscaram suavizar os traços acentuados de sua ossatura, na medida em que compararam tais traços mal compreendidos com a vida, tal como podemos presumir e admitir em vista de seus resultados”. Estes são, entretanto, apenas os primeiros esforços da arte a partir do típico, do rígido para o vivo e o que é pleno de expressão individual.

β) O *segundo* passo, porém, consiste no abandono daqueles modelos gregos, na entrada no humano e individual, segundo toda a concepção e execução, assim como na adequação continuada e mais profunda dos caracteres e das Formas humanas para o Conteúdo religioso, que eles devem expressar.

α) Aqui é preciso primeiramente mencionar a grande influência exercida por *Giotto* e seus discípulos⁵⁸. Giotto tanto modificou a espécie de preparação das cores, até então predominante, como também transformou o modo de concepção e a direção da representação [*Darstellung*]. Os neogregos provavelmente se serviram da cera, como se verificou em pesquisas químicas, seja para a ligação das cores seja para a pátina, a partir da qual nasceu “o tom escurecido, verde-amarelado”, que não se pode esclarecer apenas a partir dos efeitos da luz de lâmpada (*Investigações Italianas*, vol. I, p. 312). Giotto abandonou inteiramente este meio de ligação vistoso dos pintores gregos e passou, ao contrário, para uma mistura das cores com leite clareado de jovens rebentos, de figos imaturos e com outras colas de base pouco oleosa, que os pintores italianos da Alta Idade Média utilizavam, talvez já antes de se voltarem novamente para a reprodução mais rigorosa dos bizantinos (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 43, vol. I, p. 312). Este meio de ligação não exercia |117| nenhuma influência escurecedora sobre as cores, e sim as deixava claras e nítidas. Mais importante foi a transformação que se introduziu por Giotto na pintura italiana, no que se refere à *escolha* dos objetos e de seu *modo de exposição*. Já Ghiberti louva em Giotto o fato de que ele abandonou a maneira rude dos gregos e, sem ultrapassar a medida, introduziu a naturalidade e a graça (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 42); e também Boccaccio afirma dele (*Decamerone*, jornada VI, novela 5) que a natureza não produz nada que Giotto não saiba imitar até a ilusão.

58. Giotto di Bondone (Florença, 1266-1337), precursor da pintura ocidental, libertou-a da rígida iconografia da arte bizantina e a vivificou por meio da observação e reprodução atentas da natureza, da individualidade humana e da expressão sentimental. Foi Giotto quem introduziu a configuração espacial mediante uma representação unitária perspectivista e uma condução de luz. Sua obra principal são os *Afrescos* (1303-1310) na *Cappella degli Scrovegni* em Pádua (N. da T.)

Nos quadros bizantinos mal se pode descobrir um rastro da intuição da natureza; foi Giotto quem se orientou para o que é presente e efetivo e comparou as formas e os afetos, que ele empreendeu expor, com a vida mesma tal como se movia em torno dele. A esta orientação liga-se a circunstância que na época de Giotto não apenas os costumes tornaram-se mais livres, a vida mais animada, mas também emergiu a veneração de muitos santos novos⁵⁹, que estavam eles mesmos próximos da época do pintor. Estes Giotto escolheu particularmente como objetos de sua arte, na sua direção para a presença efetiva, de modo que aqui, novamente, no conteúdo mesmo, também residiu a exigência de trabalhar para a naturalidade do fenômeno corporal, para a exposição de caracteres, de ações, de paixões, de situações, de posições e movimentos determinados. Mas o que nesta aspiração perdeu-se relativamente é aquela seriedade sagrada grandiosa que estava na base do estágio de arte precedente. O mundano ganha lugar e difusão, como também Giotto, no sentido de sua época, concedeu um lugar ao burlesco, ao lado do patético, de modo que o senhor von Rumohr diz com razão (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 73): “Sob estas circunstâncias não sei o que alguns pretendem ao se entregarem com toda a força a celebrar a orientação e o esforço de Giotto como sendo o que há de mais sublime na arte moderna”. |118|É um grande mérito deste pesquisador competente ter indicado novamente o ponto de vista correto para a apreciação de Giotto, que, ao mesmo tempo, chama a atenção para o fato de que Giotto, mesmo em sua direção para a humanização e a naturalidade, sempre ainda permaneceu em um estágio no todo pouco elevado.

ββ) A pintura desenvolveu-se neste modo de sentir impulsionado por Giotto. A representação [*Darstellung*] típica de Cristo, dos apóstolos e dos acontecimentos mais significativos, relatados pelos Evangelhos, foram sempre mais deixados em segundo plano; mas para isso ampliou-se o círculo dos objetos segundo um outro lado, na medida em que (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 213)

todas as mãos estavam ocupadas em pintar as passagens da vida dos modernos santos: a mundanidade primitiva, o despertar repentino da consciência do santo, a entrada na vida dos pios e dos retirados, o milagre na vida particularmente depois da morte, em cuja exposição, tal como reside nas condições exteriores da arte, da expressão do afeto dos vivos, predominou a alusão à força milagrosa invisível.

Ao lado disso, não foram negligenciados os eventos e a história da vida e da Paixão de Cristo. Particularmente o nascimento e a educação de Cristo, a Madona com a criança, elevaram-se a objetos preferidos e foram sempre mais conduzidos

59. Trata-se basicamente de São Francisco e de São Boaventura (N. da T.).

para o ambiente familiar acolhedor mais vivo, segundo o que é afetuoso e interior, humano e rico de sentimento, ao passo que também “nos temas da Paixão não era mais ressaltado o sublime e o vitorioso, mas antes apenas o comovente – a seqüência imediata daquele inebriamento exaltado na simpatia com a dor terrena do Redentor, a quem São Franciso, por meio do exemplo e do ensinamento, emprestou uma energia nova, até o momento inaudita”.

No que diz respeito a uma progressão ulterior, por volta de meados do século XV, devem ser particularmente mencionados dois nomes: *Masaccio*⁶⁰ e *Fiesole*⁶¹. [119] No progressivo aprofundamento vivo do Conteúdo religioso nas Formas vivas da forma humana e da expressão plena de alma dos traços humanos, tratava-se essencialmente, por um lado, como indica Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 243), do aumento do acabamento de todas as Formas; por outro lado, “de uma penetração mais profunda na distribuição, na conexão, nas gradações as mais variadas do encanto e do significado das Formas humanas do rosto”. Na solução próxima desta tarefa artística, cuja dificuldade poderia naquela época ultrapassar as forças *de um único* artista, dividiram-se Masaccio e Fiesole. “Masaccio assumiu a pesquisa do claro-escuro, do acabamento e da separação das formas ordenadas; Angelico da Fiesole, ao contrário, assumiu a fundamentação da conexão interior, do significado que habita traços humanos do rosto, cujos tesouros ele somente descobriu para a pintura”; Masaccio, não na aspiração pela graça, e sim com concepção grandiosa, masculinidade e na necessidade por unidade predominante; Fiesole com fervor do amor religioso, afastado do mundano, com pureza monástica do modo de pensar, na elevação e na santificação da alma; tal como Vasari conta dele nunca ter pintado sem antes rezar com intimidade e nunca ter exposto os sofrimentos do Redentor sem nisso cair em lágrimas (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 252). Assim, portanto, por um lado, neste progresso da pintura tratava-se da vitalidade e naturalidade mais elevadas, mas por outro lado não faltou a profundidade do ânimo piedoso, a intimidade desenvolvida da alma na crença, e sim predominou ainda a liberdade, a habilidade, a verdade da natureza da composição, da posição, do panejamento e da coloração. Se o desenvolvimento posterior soube alcançar ainda uma expressão mais plena, muito mais elevada, da interioridade espiritual, a época atual, todavia, não foi sobrepujada em pureza e inocência da

60. Masaccio (1401-1428), autor, entre outros, dos célebres afrescos da Capela Brancacci (*Adão e Eva expulsos do paraíso...*). Foi ele quem pela primeira vez permitiu que a luz assumisse um papel preponderante na pintura, uma luz “terrestre”, onde as cores e as sombras são sabiamente distribuídas (N. da T.).

61. Fra Angelico (em torno de 1400-1455), como monge chamava-se Fra Giovanni da Fiesole, mais propriamente Guido di Pietro. Completou sua vocação de frade pregador pintando ou dirigindo ateliês: decorou notadamente todo o convento de São Marco em Florença (N. da T.).

mentalidade religiosa |120| e profundidade séria da concepção. Muitos quadros desta época podem, na verdade, ter algo de repulsivo para nós mediante sua cor, agrupamento e desenho, na medida em que as Formas da vitalidade, que foram empregadas para a exposição da religiosidade do interior, não aparecem ainda completamente dominadas para esta expressão. Pelo lado do sentido espiritual, todavia, no qual as obras de arte nasceram, tampouco se pode desconhecer a pureza ingênua, a familiaridade com as profundidades mais íntimas do Conteúdo verdadeiramente religioso, a segurança do amor que crê, também na opressão e na dor, e muitas vezes ainda a graça da inocência e da beatitude, assim como as épocas seguintes, mesmo que também tenham progredido segundo outros lados da consunção artística, todavia não mais alcançaram novamente estas vantagens originárias depois que elas foram perdidas.

γγ) Um *terceiro* ponto que na progressão ulterior se acrescenta aos que foram há pouco mencionados, refere-se à maior difusão em relação aos objetos que foram acolhidos na exposição com sentido renovado. Como o sagrado desde sempre na pintura italiana havia se aproximado da efetividade pelo fato de que homens, que estavam próximos da época da vida do pintor mesmo, foram considerados sagrados, assim a arte agora também atrai para o seu domínio a efetividade restante e o presente. Daquele estágio da pura intimidade e piedade, que apenas visava à expressão desta animação religiosa mesma, a pintura, a saber, progride sempre mais para a associação da vida mundana exterior com os objetos religiosos. O repousar sobre si mesmo alegre, pleno de força, dos cidadãos com a sua laboriosidade, com seu comércio e seus negócios, com sua liberdade, com sua audácia viril e patriotismo, o bem-estar e a presença de vida alegre, este prazer reanimado do homem por sua virtude e alegria arguta, esta reconciliação com o efetivo pelo lado do espírito interior e da |121| forma exterior, foi o que também entrou na concepção e exposição artísticas e nelas se fez valer. Nesse sentido, vemos tornar-se vivo o amor pelas paisagens de segundo plano, pelos panoramas das cidades, pelos ambientes das igrejas, pelos palácios; os retratos efetivos de eruditos famosos, de amigos, de homens de Estado, de artistas e de outras pessoas, que por meio do chiste, da serenidade, haviam alcançado o favor de sua época, conquistam um lugar em situações religiosas; traços da vida doméstica e burguesa são utilizados com maior ou menor liberdade e habilidade; e se também o espiritual do Conteúdo religioso permaneceu a base, todavia a expressão da piedade não foi mais isolada por si mesma, e sim foi ligada à vida mais plena da efetividade e dos âmbitos de vida mundanos (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 282). Sem dúvida, por meio desta direção, a expressão da concentração religiosa e de sua piedade interior é enfraquecida, mas a arte, para chegar ao seu topo, necessitou também deste elemento mundano.

γ) A partir desta fusão da efetividade viva mais plena com a religiosidade interior do ânimo decorreu uma nova tarefa plena de espírito, cuja solução apenas os grandes artistas do século XVI atingiram completamente. Pois importava agora colocar em sintonia a intimidade plena de alma, a seriedade e a altivez da religiosidade com aquele sentido para a vitalidade do presente corporal e espiritual dos caracteres e das Formas [*Formen*], para que a forma [*Gestalt*] corporal em sua posição, movimento e coloração não permaneça meramente um esqueleto exterior, e sim torne-se em si mesma plena de alma e viva e, na expressão plena de todas as partes, ao mesmo tempo apareça como uniformemente bela no interior e no exterior.

Dentre os mestres mais eminentes que foram ao encontro deste alvo deve ser mencionado particularmente *Leonardo da Vinci*. Foi ele, a saber, que não apenas penetrou com solidez quase pedante |122| e agudeza do entendimento e do sentimento, mais profundamente do que qualquer outro antes dele, nas Formas do corpo humano e da alma de sua expressão, mas também, na fundamentação igualmente profunda da técnica pictórica, conquistou uma grande segurança na aplicação dos meios que seu estudo lhe colocou à disposição. Nisso ele soube, ao mesmo tempo, conservar uma seriedade respeitosa para a concepção de seus temas religiosos, de modo que suas formas, por mais que elas também aspirem à aparência de uma existência efetiva mais plena e acabada e mostrem a expressão de uma alegria doce, sorridente em suas feições e movimentos graciosos, não dispensam todavia a altivez que impõe o respeito diante da dignidade e da verdade da religião (cf. *Investigações Italianas*, vol. II, p. 308).

A consumação mais pura, porém, nesta esfera, foi conquistada somente por *Rafael*. O senhor von Rumohr atribui particularmente à escola úmbria, desde meados do século XV, um encanto secreto, para o qual se abre cada coração, e procura esclarecer esta atração a partir da profundidade e da delicadeza do sentimento, bem como a partir da associação admirável na qual aqueles pintores souberam colocar as reminiscências vagas dos impulsos artísticos cristãos mais antigos com representações mais suaves do presente mais novo, e a este respeito sobrepujaram seus contemporâneos toscanos, lombardos e venezianos (*Investigações Italianas*, vol. II, p. 310). Pietro Perugino, o mestre de Rafael, soube também apropriar-se desta expressão “da pureza da alma destituída de mácula e da entrega total a sentimentos ternos entusiastas e docemente dolorosos” e assim fundir a objetividade e a vitalidade das formas exteriores, a intervenção no efetivo e singular, tal como foi principalmente desenvolvido pelos florentinos. Rafael, pois, dá continuidade a Perugino, em cujo gosto e estilo ainda aparece vinculado em seus trabalhos de juventude, para a realização, mais completa daquela |123| exigência acima indicada. Nele, a saber, unem-se o supremo sentimento igrejeiro para temas artísticos religiosos, bem como

o conhecimento pleno e a atenção amável para os fenômenos naturais em toda a vitalidade de suas cores e forma com o mesmo sentido da beleza dos antigos. Esta grande admiração diante da beleza ideal dos antigos não o levou, todavia, para a imitação e para a aplicação receptiva das Formas, que a escultura grega havia desenvolvido de modo tão completo, mas ele apreendeu em termos gerais o princípio de sua beleza livre que nele era penetrada inteiramente pela vitalidade individual pictórica e pela alma mais profunda da expressão, bem como por uma clareza alegre, aberta, até então ainda não conhecida pelos italianos, e por uma fundamentação da exposição. No desenvolvimento e na concentração destes elementos em fusão ele alcançou o ápice de sua completude. — *Correggio*, ao contrário, foi superior no encanto mágico do claro-escuro, na elegância e graça plenas de alma do ânimo, das Formas, dos movimentos, dos agrupamentos, mas *Ticiano* foi maior ainda na riqueza da vitalidade natural, na fusão luminosa, no ardor, no calor, na força do colorido. Não há nada mais amável do que a ingenuidade de *Correggio*, de uma graça não natural, e sim religiosa, espiritual; nada mais doce do que sua beleza e inocência sorridentes, destituídas de consciência.

A completude pictórica destes grandes mestres é uma altura da arte tal como pode ser alcançada apenas uma vez por um povo no decurso do desenvolvimento histórico.

c. A pintura holandesa e alemã

No que se refere, *em terceiro lugar*, à pintura alemã, assim podemos reunir a pintura propriamente alemã com a holandesa.

A diferença geral diante dos italianos consiste aqui | 124 | no fato de que nem os alemães nem os holandeses quiseram ou puderam chegar, a partir deles mesmos, àquelas Formas ideais livres e àqueles modos de expressão, aos quais corresponde inteiramente a passagem para a beleza espiritual transfigurada. Mas, para tanto, eles constituem, por um lado, a expressão para a profundidade do sentimento e para a resolução subjetiva do ânimo; por outro lado, acrescentam a esta intimidade da fé a particularidade mais difundida do caráter individual, o qual não apenas dá a conhecer a ocupação interior sozinha com o interesse da fé e da salvação da alma, e sim também mostra como os indivíduos expostos também se esforçaram pela mundanidade, se debateram com as preocupações da vida e neste trabalho difícil conquistaram virtudes mundanas, a fidelidade, a constância, a retidão, a firmeza cavaleiresca e a audácia burguesa. Neste sentido mais imerso no delimitado, em oposição às Formas mais puras e aos caracteres dos italianos, encontramos aqui, ao mesmo tem-

po, particularmente nos alemães, principalmente a expressão de uma rigidez formal de naturezas renitentes que, a fim de poderem se retirar de sua limitação e da rudeza, mediante trabalho árduo, e lutar para a reconciliação religiosa, ou se opõem a Deus com toda a energia da obstinação e a teimosia mais brutal ou são forçados a se impingir violência, de modo que as feridas profundas, que devem ser vencidas diante de seu interior, surgem ainda na expressão de sua piedade.

No que se refere ao detalhe, quero apenas chamar a atenção para alguns pontos principais, que são de importância em vista da escola holandesa mais antiga, à diferença dos mestres da Alta-Alemanha e holandeses tardios do século XVII.

α) Dentre os *holandeses* mais antigos destacam-se particularmente os irmãos *van Eyck*, Hubert e Johann, já no início do século XV, cuja maestria |125| se aprendeu novamente a apreciar apenas em época recente. Eles são notoriamente denominados os inventores da pintura a óleo, ou pelo menos como aqueles que propriamente a aperfeiçoaram. No grande passo que deram para frente poderíamos crer que aqui seria necessário poder evidenciar uma sucessão gradual de aperfeiçoamento desde os inícios primitivos. Mas sobre uma tal progressão gradual não foram para nós conservados nenhum documento artístico histórico. No momento, o início e a consumação se apresentam para nós de uma só vez. Pois quase não pode ser pintado de modo mais primoroso do que fizeram estes irmãos. Além disso, as obras restantes, nas quais o típico já foi deixado de lado e superado, provam não apenas uma grande maestria no desenho, na posição, no agrupamento, na caracterização interior e exterior, no calor, na clareza, na harmonia e na fineza da coloração, na grandeza e no acabamento da composição; mas também toda a riqueza da pintura, no que se refere ao ambiente natural, ao envolvimento arquitetônico, aos panos de fundo, ao horizonte, ao luxo e à multiplicidade das matérias, do panejamento, da espécie das armas, do adorno etc. já é tratada com tal fidelidade, com tanto senso [*Empfindung*] para o pictórico e com uma tal virtuosidade, que mesmo os séculos posteriores, pelo menos pelo lado da fundamentação e da verdade, não revelaram nada mais completo. Todavia, seremos mais atraídos mediante as obras de mestre da pintura italiana, quando as opomos às holandesas, porque os italianos, na plena intimidade e religiosidade, detinham mais a liberdade rica de espírito e a beleza da fantasia. As figuras holandesas, na verdade, alegram também por meio da inocência, da ingenuidade e da piedade, aliás, na profundidade do ânimo superam em parte os melhores italianos, mas os mestres holandeses não foram capazes de se elevar a uma beleza igual da Forma e da liberdade da alma; e particularmente seus Cristos meninos são mal configurados, e seus caracteres restantes, homens e mulheres, por mais que no interior |126| da expressão religiosa ao mesmo tempo também dêem a conhecer uma ousadia, santificada pela profundidade da fé, nos interesses mun-

danos, iriam todavia acima deste ser-piedoso ou muito mais submetido a ele aparecer insignificantes e por assim dizer incapazes de ser em si mesmos livres, plenos de fantasia e sumamente ricos de espírito.

β) Um *segundo* lado que merece exame é a passagem da piedade mais calma, plena de respeito, para a exposioção de martírios, para o não-belo [*Unschönen*] da efetividade em geral. Aqui se distinguem particularmente os mestres da *Alta-Alemanha*, quando apresentam em cenas da Paixão, com grande energia na caracterização da feiúra e das deformações, a rudeza da soldadesca, a maldade do escárnio, a barbárie do ódio contra Cristo no decurso de seu sofrimento e morte, as quais como Formas exteriores são correspondentes ao opróbrio interior do coração. O efeito calmo, belo, da piedade interior é preterido, e na mobilidade que a situação inteira prescreve prossegue-se para deformações atrozes, gestos de selvageria e desregramento das paixões. Na plenitude das formas que se misturam e na rudeza predominante dos caracteres também falta a tais quadros facilmente a harmonia interna bem como a composição e também a coloração, de modo que particularmente no primeiro florescimento do gosto pela pintura alemã mais antiga, cometeu-se muitos erros na datação de tais obras por causa do aperfeiçoamento, no todo insignificante, da técnica. Tomou-se elas como mais antigas do que os quadros mais completos da época de van Eyck, ao passo que eles, em grande parte, recaem numa época posterior. Os mestres da Alta-Alemanha não ficaram, contudo, presos exclusivamente a estas exposições, e sim manearam igualmente os objetos religiosos os mais variados e, como Albrecht Dürer, por exemplo, nas situações da Paixão também souberam afastar-se vitoriosos do extremo da mera rudeza, |127| na medida em que também conservaram para si, em tais temas, uma nobreza interior e um acabamento e liberdade exteriores.

γ) A última fase, atingida pela arte alemã e dos Países Baixos, consiste no completo habituar-se [*Sicheinleben*] ao *mundano* e ao cotidiano e na conseqüente *separação* da pintura nas mais diversas espécies de representação [*Darstellung*], que se separam umas das outras e se constituem unilateralmente, tanto no que se refere ao conteúdo quanto ao tratamento. Já na pintura italiana torna-se perceptível o progresso da magnificência simples da devoção para uma mundanidade que sempre mais se sobressai, mas que em tal caso, como em Rafael, por exemplo, permanece em parte penetrada de religiosidade, em parte limitada e mantida unida pelo princípio da beleza antiga, ao passo que o decurso posterior é menos uma separação na representação [*Darstellung*] dos objetos de toda espécie, guiada pelo colorido, do que uma confusão mais superficial ou reprodução eclética de formas e modos de pintar. A arte alemã e dos Países Baixos, em contrapartida, percorreu de modo mais determinado e surpreendente todo o círculo do conteúdo e dos modos de tratamento: desde as

imagens de igrejas completamente tradicionais, as figuras e os bustos singulares, passando por representações plenas de sentido [*sinnigen*], piedosas, devotas, até a animação e desdobramento delas em composições e cenas maiores. Nestas, porém, a livre caracterização das figuras, a elevada vitalidade por meio de cortejos, da criadagem, de pessoas comuns da comunidade, do enfeite dos vestidos e dos vasos, da riqueza do retrato, das obras de arquitetura, dos ambientes naturais, dos panoramas de igrejas, ruas, cidades, rios, florestas e Formas montanhosas, ainda são reunidas e sustentadas pelo fundamento religioso. É este ponto central que agora se ausenta, de tal modo que o círculo de objetos até agora mantido em unidade se separa e as particularidades em sua singularidade e contingência específica de alternância e da |128| mutação se entregam à mais variada espécie da apreensão e execução pictórica.

Para também neste lugar apreciar de modo completo o valor desta última esfera, como já foi feito anteriormente, devemos mais uma vez colocar diante de nós o estado nacional no qual ela teve sua origem. Neste contexto temos de justificar a passagem da Igreja e das intuições e figurações da piedade para a alegria no mundano como tal, nos objetos e nos fenômenos particulares da natureza, na vida caseira em sua probidade, no bem-estar e silenciosa estreiteza, assim como nas festividades nacionais, nas festas e nos cortejos, nas danças camponesas, nas brincadeiras de romaria e nas animações. A *Reforma* havia penetrado na Holanda; os holandeses tornaram-se protestantes e superaram o despotismo da Igreja e do reino espanhol. E certamente, sob o aspecto político, não encontramos aqui nem uma alta nobreza que persiga seus príncipes e tiranos ou lhes prescreva leis, nem um povo de agricultores e camponeses oprimidos que se rebelassem como os suíços; e sim a maior parte – aliás o mais corajoso do país e o mais astuto herói do mar – consistia de longe em habitantes da cidade, cidadãos empreendedores e abastados que, sossegados em sua atividade, não queriam subir muito na vida. Mas quando chegou a hora de defender a liberdade de seus direitos conquistados de modo justo, os privilégios particulares de suas províncias, das cidades e das corporações, com confiança audaz em Deus despertaram seu ânimo e entendimento, sem medo da enorme opinião da hegemonia espanhola sobre metade do mundo, se expuseram a todos os perigos, derramaram corajosamente seu sangue e, por meio desta audácia e perseverança justificadas, conquistaram vitoriosamente sua autonomia religiosa e civil. Se podemos designar *alemã* uma particular tendência de ânimo, ela é esta condição burguesa [*Bürgerlichkeit*] fiel, audaz e afetuosa que, no sentimento de si [*Selbstgefühl*] sem orgulho e na piedade, |129| não permanece meramente entusiasmada e devota⁶²,

62. "Devota" traduz "*andächtig*". O termo alemão não é usual e indica um sentido pejorativo do termo *Andacht* (devoção) (N. da T.).

e sim permanece no mundano concretamente piedosa [*konkret-fromm*], despretenso-
sa e satisfeita em sua riqueza, simples, elegante e limpa na moradia e no ambiente.
Ao mesmo tempo, fiel aos costumes antigos, sabe preservar de modo transparente
a destreza patriarcal no completo cuidado e divertimento em todos os seus estados,
com sua autonomia e liberdade imponente.

Este povo engenhoso e artisticamente dotado quer alegrar-se também na pintu-
ra com esta essência tão vigorosa quanto honesta, modesta e sossegada; ele quer go-
zar mais uma vez em suas imagens, em todas as situações possíveis, a limpeza de
suas cidades, casas, utensílios domésticos, sua paz caseira, sua riqueza, a honra da
toilette de suas mulheres e filhos, o brilho de suas festas políticas municipais, a audá-
cia de seus marinheiros, a fama de seu comércio e de seus navios que navegam pelos
oceanos de todo o mundo. E justamente este sentido de uma existência honesta e
alegre é o que os mestres holandeses também trazem para os objetos naturais: e em
todas as suas produções picturais ao mesmo tempo também ligam à liberdade de fide-
lidade da concepção, ao amor para o que é aparentemente insignificante e momentâ-
neo, ao frescor claro da visão e ao aprofundamento não distraído de toda a alma, no
que está mais acabado e delimitado, a mais alta liberdade na composição artística, o
sentimento apurado, mesmo para o que é acessório, e o completo cuidado na execu-
ção. Por um lado, esta pintura possui nas cenas de guerra e da vida militar, nos encon-
tros nas tabernas, nos casamentos e em outros banquetes de camponeses, na repre-
sentação [*Darstellung*] das relações da vida caseira, nos retratos e nos objetos da
natureza, nas paisagens, nos animais, nas flores etc. a magia e o encanto das cores
[*Farbenzauber*] da luz, da iluminação e do colorido em geral; por outro lado, ela de-
senvolveu de modo insuperável a caracterização completamente viva na suprema ver-
dade da arte. E se ela também transita do que é insignificante |130| e contingente
para o rústico e para a natureza tosca e comum, estas cenas aparecem tão penetradas
de uma alegria e jovialidade desenvoltas que não é o comum, apenas comum e mau, e
sim esta alegria e desenvoltura que constituem o autêntico objeto e conteúdo. Por
isso, não vemos sentimentos e paixões comuns diante de nós, e sim o rústico e o vizi-
nho da natureza nas classes inferiores, o alegre, o travesso e o cômico. É nesta mesma
animação despreocupada que reside o momento ideal: é o domingo da vida que tudo
nivela e afasta toda a maldade; seres humanos que estão cordialmente de bom humor
não podem ser completamente ruins e abjetos. Quanto a isso, não é a mesma coisa se
o mal aparece apenas como momentâneo ou como traço fundamental de um caráter.
Nos holandeses, o cômico supera o grave da situação e isso torna-se imediatamente
claro para nós: os caracteres ainda podem ser algo diferente do que são neste instante
diante de nós. Uma tal serenidade e comicidade pertence ao inestimável valor destas
pinturas. Em contrapartida, quando nas imagens atuais se pretende ser picante do

mesmo modo que eles o foram, representa-se [*stellt man dar*] freqüentemente algo que é internamente vulgar, ruim e mau, sem o cômico reconciliador. Uma mulher brava, por exemplo, ralha com seu marido bêbado na taberna e, de fato, de modo muito mordaz; nisto mostra-se então, como já mencionei anteriormente, nada mais senão que ele é um sujeito desregrado e ela uma mulher velha enraivecida.

Se observarmos os mestres holandeses com estes olhos, não mais acharemos que a pintura deveria ter-se absterido de tais objetos e apenas ter representado [*darstellen*] os deuses antigos, os mitos e as fábulas ou as imagens de Madonas, as crucificações, os mártires, os papas, os santos e as santas. O que é próprio de toda obra de arte é também próprio da pintura: a intuição do que se encontra em geral no ser humano, no espírito e no caráter humano, o que é o *homem* e |131| o que é *este* ser humano. Esta apreensão da natureza humana interior e de suas Formas exteriores vivas e os modos de aparição, este prazer desenvolvido e a liberdade artística, este frescor e a alegria da fantasia, bem como a ousadia segura na execução constituem aqui o traço poético fundamental que permeia a maioria dos mestres holandeses deste círculo. Em suas obras de arte podemos estudar e conhecer a natureza humana e os homens. Hoje em dia, porém, necessitamos colocar muitas vezes diante dos olhos retratos e pinturas históricas, onde, apesar de toda a semelhança com homens e indivíduos efetivos, já à primeira vista se vê que o artista não sabe nem o que é o homem e a cor humana, nem o que são as Formas nas quais o homem expressa *o fato* de ser homem.

Segundo Capítulo

A MÚSICA

Se observamos o percurso que fizemos até o momento no desenvolvimento das artes particulares, vemos que começamos com a *arquitetura*. Ela era a arte mais incompleta, pois a achamos incapaz de expor o espiritual em presença adequada apenas na matéria pesada que ela apreendeu como seu elemento sensível e tratou segundo as leis da gravidade, e tivemos de restringi-la à preparação de um ambiente exterior adequado à arte a partir do espírito para o espírito em sua existência viva, efetiva.

Em segundo lugar, ao contrário, a *escultura* fez certamente do espiritual mesmo o seu objeto, mas nem como caráter particular nem como interioridade subjetiva do ânimo, porém como a individualidade livre que tampouco se separa do Conteúdo substancial bem como do fenômeno corporal do espiritual, e sim como indivíduo apenas |132| chega à exposição até onde é necessário para a vivificação individual de um conteúdo em si mesmo essencial, e como interior espiritual penetra as Formas corporais apenas até onde permitem a unificação em si mesma indivisa do espírito e sua forma natural a ele correspondente. Esta identidade, necessária para a escultura, do espírito apenas existente para si mesmo em seu organismo *corporal* – em vez de existir no elemento de sua própria *interioridade* – atribui a esta arte a tarefa de ainda manter como material a matéria pesada, mas não a forma dela, como o faz a arquitetura formando um ambiente meramente inorgânico segundo as leis da gravidade e da sustentação, e sim a transforma na beleza clássica adequada ao espírito e à sua plástica ideal.

Se a escultura a este respeito se mostrou particularmente apropriada a deixar o Conteúdo e o modo de expressão da Forma de arte *clássica* se tornarem vivos

em obras de arte, ao passo que a arquitetura, seja a qual conteúdo ela também pôde se mostrar útil, em sua espécie de exposição não conseguiu ultrapassar o tipo fundamental de uma alusão apenas *simbólica*, então entramos *em terceiro lugar* no âmbito do *romântico*. Pois na pintura certamente a *forma exterior* ainda é o meio através do qual se revela o interior, mas este interior é a *subjetividade* ideal [*ideelle*], *particular*, o ânimo voltado para si mesmo desde a sua existência corporal, a paixão subjetiva e o sentimento do caráter e do coração, que não mais se derramam totalmente na forma exterior, mas retratam nela justamente o ser-para-si interior e a ocupação do espírito com o âmbito de seus próprios estados, fins e ações. Por causa desta interioridade de seu conteúdo, a pintura não pode mais se contentar com a matéria não particularizada, por um lado apenas configurada segundo o peso, por outro lado apenas apreensível segundo a sua *forma*, e sim deve apenas escolher a aparência e a *aparência da cor* dela como meio de expressão sensível. Todavia, a cor apenas |133| existe para tornar aparente Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] *espaciais*, como existentes em efetividade viva, mesmo quando a arte de pintar se desenvolve em uma magia do colorido, na qual o objetivo começa, por assim dizer, a se esvaecer e o efeito quase não mais ocorre por algo de material. Por isso, por mais que a pintura também se desenvolva para o tornar-se livre ideal da aparência, que não mais está presa à forma como tal, e sim tem a permissão de se liberar para si mesma em seu próprio elemento, no jogo da aparência e do reflexo [*Scheine und Widerscheine*], nos encantos do claro-escuro, esta magia da cor, todavia, é ainda de espécie espacial, uma aparência que existe separada e, por conseguinte, é *subsistente*.

1. Mas se o interior, tal como já ocorre com o princípio da pintura, deve de fato se dar a conhecer como interioridade *subjetiva*, então o material verdadeiramente correspondente não pode ser da espécie que ainda tem subsistência por si mesma. Desse modo, alcançamos um modo de exteriorização e de comunicação em cujo elemento sensível a objetividade não mais penetra como forma espacial, para nela resistir, e necessitamos de um material que em seu ser-para-o-outro é destituído de consistência e que já desaparece imediatamente em seu nascimento e existência mesmos. Esta eliminação não apenas de *uma* dimensão espacial, mas da espacialidade total em geral, este completo retraimento na subjetividade segundo o lado do interior como da exteriorização é realizada pela segunda arte romântica – a *música*. Ela constitui nesta relação o autêntico ponto central daquela exposição que toma para si o subjetivo como tal tanto como conteúdo quanto como Forma, na medida em que ela, como arte, na verdade manifesta o interior, mas na sua objetividade permanece ela mesma *subjetiva*, isto é, não deixa, tal como a arte plástica, ser para si mesma livre a exteriorização que escolhe e a torna uma existência que subsiste calmamente

em si mesma, e sim suspende a mesma como objetividade e não permite ao exterior que se aproprie, como exterior, de uma existência firme diante de nós.

| 134 | Na medida em que, todavia, a supressão da objetividade espacial como modo de exposição é um abandono dela, a qual primeiramente ainda provém da espacialidade sensível das artes plásticas mesmas, esta negação deve igualmente se executar inteiramente na *materialidade* até o momento calmamente subsistente por si mesmo, tal como a pintura em seu campo reduziu as dimensões espaciais da escultura à superfície. A supressão do espacial consiste aqui, por isso, apenas no fato de que um material sensível determinado renuncia à sua calma separação recíproca, entra em movimento, mas vibra *de tal modo* em si mesmo que cada parte do corpo compacto não apenas modifica o seu lugar, mas também aspira a se recolocar no estado anterior. O resultado deste vibrar oscilante é o *som*, o material da música.

Com o som a música abandona o elemento da forma exterior e sua *visibilidade* intuitiva e também necessita, por isso, para a apreensão de suas produções, de um outro órgão subjetivo, o *ouvido* que, assim como a vista, não pertence aos sentidos práticos, mas aos sentidos *teóricos* e é ele mesmo ainda mais ideal do que a vista. Pois a contemplação quieta, sem desejo, de obras de arte, deixa certamente os objetos subsistirem por si mesmos em repouso tal como estão aí, sem querer destruí-los, mas o que ela apreende não é o que é posto de modo ideal em si mesmo, e sim, ao contrário, o que se mantém em sua existência sensível. A orelha, ao contrário, sem se voltar praticamente para os objetos, percebe o resultado daquele vibrar interior dos corpos, por meio de que não mais aparece a forma material quieta, e sim a primeira resposta anímica [*Seelenhaftigkeit*] mais ideal. Uma vez que, além disso, a negatividade, na qual aqui penetra o material vibrante, é por um lado uma superação do estado espacial, ela mesma novamente superada por meio da reação do corpo, assim a exteriorização desta dupla negação, o som, é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma [*an sich selbst*]. | 135 | Por meio desta dupla negação da exterioridade, a qual reside no princípio do som, o mesmo corresponde à subjetividade interior, na medida em que o ressoar, que já é em si e para si algo de mais ideal do que a corporeidade real para si mesma subsistente, também abandona esta existência mais ideal e desse modo torna-se um modo de exteriorização adequado ao interior.

2. Se questionarmos, inversamente, de que espécie deve ser o interior para, por seu lado, poder novamente se mostrar adequado ao ressoar e ao som, então já vimos que, por si, tomado como objetividade real, o som é inteiramente abstrato diante do material das artes plásticas. A pedra e a coloração acolhem em si mesmas a Forma de um mundo amplo, multiforme dos objetos, e expõem os mesmos segundo sua existência efetiva; os sons não são capazes disso. Para a expressão musical,

por isso, é unicamente apropriado o interior inteiramente sem objeto, a subjetividade abstrata como tal. Esta é nosso eu inteiramente vazio, o si-mesmo [*Selbst*] sem conteúdo mais amplo. A tarefa principal da música consistirá, por isso, em deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal.

3. O mesmo vale para o *efeito* da música. O que pode ser reivindicado por ela é a última interioridade subjetiva como tal; ela é a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo. A pintura, por exemplo, como vimos, na verdade, era igualmente capaz de expressar a vida e o agir interiores, as disposições e as paixões do coração, as situações, os conflitos e os destinos da alma nas fisionomias e nas formas; mas o que temos diante de nós são fenômenos objetivos dos quais o eu intuitivo como si-mesmo interior ainda permanece diferenciado. Por mais que queiramos mergulhar e nos aprofundar no objeto, na situação, no caráter, nas Formas de uma estátua ou de um quadro, admirar a obra de arte, entrar em êxtase diante dela, nos preencher | 136 | imensamente por ela – de nada adianta, estas obras de arte são e permanecem objetos por si mesmos subsistentes, em respeito aos quais não conseguimos ultrapassar a relação do intuir. Mas na música esta diferenciação desaparece. Seu conteúdo é o subjetivo em si mesmo [*an sich selbst*], e a exteriorização não conduz igualmente a uma objetividade *que permanece* espacial, mas mostra, por meio de sua oscilação livre destituída de sustentação, que ela é uma comunicação, a qual, em vez de possuir por si mesma uma subsistência, apenas deve ser sustentada pelo interior e pelo subjetivo e apenas deve existir para o interior subjetivo. Assim, o som é certamente uma exteriorização e uma exterioridade, mas uma exteriorização que imediatamente se faz novamente desaparecer justamente pelo fato de que é exterioridade. Mal a orelha a apreendeu, ela silencia; a impressão que aqui deve encontrar lugar se interioriza imediatamente; os sons apenas ressoam na alma mais profunda, que em sua subjetividade ideal é comovida e colocada em movimento.

Esta interioridade destituída de objeto constitui, no que se refere ao conteúdo, bem como ao modo de expressão, o *aspecto formal* da música. Ela certamente também possui um conteúdo, mas nem no sentido das artes plásticas nem no da poesia; pois o que lhe falta é justamente o configurar-se a si objetivamente, seja para as Formas dos fenômenos exteriores efetivos seja para a objetividade de intuições e representações espirituais.

No que concerne ao decurso que queremos dar às nossas considerações ulteriores, temos:

Em primeiro lugar, de ressaltar o caráter *geral* da música e seu efeito, à diferença das demais artes, tanto pelo lado do material como pelo da Forma que assume o conteúdo espiritual.

Em segundo lugar, temos de discutir as *diferenças* determinadas nas quais se desdobram e se medeiam os sons musicais e suas figurações, em parte no que diz respeito à sua duração temporal, em parte em relação às diferenças qualitativas de seu ressoar real.

Em terceiro lugar, por fim, a música alcança uma relação com o [137] conteúdo que ela expressa, na medida em que ou se associa, como acompanhamento, aos sentimentos já expressados pela palavra, pelas representações e pelas considerações ou se move livremente em seu próprio âmbito com autonomia sem vínculos.

Se quisermos agora, depois desta indicação geral do princípio e da divisão da música, prosseguir para a discussão de seus lados particulares, surge então, segundo a natureza da coisa, uma dificuldade própria. A saber, pelo fato de que o elemento musical do som e da interioridade, para o qual se impulsiona o conteúdo, é tão abstrato e formal, não pode ser feita outra transição ao particular a não ser que se recaia imediatamente nas determinações técnicas, nas relações de medida dos sons, nas diferenciações dos instrumentos, nas tonalidades, nos acordes etc. Mas neste âmbito sou pouco versado e, por isso, devo me desculpar de antemão se eu apenas me restringir aos pontos de vista mais universais e às observações isoladas.

1. O CARÁTER GERAL DA MÚSICA

Os pontos de vista essenciais que em geral são de importância no que diz respeito à música, podemos examinar segundo a seguinte sucessão:

Em primeiro lugar, temos de comparar a música, por um lado, com as artes plásticas, por outro lado, com a poesia.

Em segundo lugar, desse modo resultará para nós mais precisamente a espécie e o modo segundo os quais a música é capaz de apreender e expor um conteúdo.

Em terceiro lugar, a partir desta espécie de tratamento podemos esclarecer mais determinadamente o efeito peculiar que a música, à diferença das demais artes, exerce sobre o ânimo.

[138] a. Comparação com as artes plásticas e a poesia

No que se refere ao primeiro ponto, devemos comparar a música com as outras artes segundo *três* lados, caso queiramos destacá-la claramente em sua particularidade específica.

α) *Em primeiro lugar*, ela se encontra todavia em um parentesco com a *arquitetura*, embora se oponha à mesma.

αα) Se, a saber, na arquitetura o conteúdo que deve se manifestar em Formas arquitetônicas não penetra inteiramente na forma como nas obras da escultura e da pintura, mas permanece distinto dela como um ambiente exterior, então também na música, como arte propriamente romântica, num modo semelhante está dissolvida novamente a identidade clássica do interior e de sua existência exterior, mesmo que de modo invertido, já que a arquitetura, como espécie de exposição simbólica, ainda não era capaz de alcançar aquela unidade. Pois o interior espiritual prossegue da mera concentração do ânimo para as intuições e as representações e suas Formas desenvolvidas por meio da fantasia, ao passo que a música permanece mais capacitada a expressar o elemento do sentimento e envolve as representações expressas por si mesmas do espírito com os sons melódicos do sentimento, assim como a arquitetura em seu âmbito dispõe em torno da estátua do Deus, de um modo certamente rígido, as Formas racionais de suas colunas, muros e vigamentos.

ββ) Assim, o som e a sua figuração se tornam de um modo completamente diferente um elemento primeiramente *feito* pela arte e pela expressão meramente artística, do que ocorre na pintura e na escultura com o corpo humano e sua postura e fisionomia. Também a este respeito a música pode ser comparada mais precisamente com a arquitetura, a qual toma suas Formas não do existente, |139| mas da invenção espiritual, a fim de configurá-las em parte segundo as leis da gravidade, em parte segundo as regras da simetria e da eurritmia. O mesmo faz a música em seu âmbito, na medida em que ela, por um lado, independentemente da expressão do sentimento, segue as leis harmônicas do som que repousam sobre relações quantitativas, por outro lado tanto no retorno do compasso e do ritmo bem como também em desenvolvimentos mais amplos dos sons mesmos reverte variadamente para as Formas da regularidade e da simetria. E assim, pois, domina na música igualmente a mais profunda intimidade e alma bem como o entendimento mais rigoroso, de modo que ela reúne em si mesma dois extremos, que facilmente se autonomizam mutuamente. Nesta autonomização, a música alcança particularmente um caráter arquitetônico quando, desprendida da expressão do ânimo, executa por si mesma uma construção musical de sons conforme a leis.

γγ) Em toda esta semelhança, a arte dos sons se move, todavia, igualmente em um reino inteiramente oposto à arquitetura. Em ambas as artes certamente as relações quantitativas, e mais precisamente da medida, fornecem a base, contudo o material que é enformado de acordo com estas relações se contrapõe diretamente. A arquitetura apreende a massa sensível pesada em seu calmo um-ao-lado-do-outro [*Nebeneinander*] e em sua forma exterior espacial, a música, ao contrário, apreende a alma do som que se liberta da matéria espacial nas diferenças qualitativas do fluxo contínuo do movimento temporal da ressonância. Por isso, as obras de

ambas as artes pertencem também a duas esferas inteiramente diferentes do espírito, na medida em que a arquitetura apresenta de modo duradouro as suas imagens colossais para a intuição exterior em Formas simbólicas, enquanto o mundo sonoro que passa rápida e ruidosamente penetra imediatamente pela orelha no interior do ânimo e dispõe a alma para sentimentos simpáticos.

β) No que concerne, *em segundo lugar*, à relação mais precisa da música com |140| as outras duas artes, a semelhança e a diversidade que se pode apontar já estão em parte fundamentadas naquilo que foi indicado anteriormente.

α) O mais distante da música está a *escultura*, tanto no que diz respeito ao material e ao modo de configuração desta, como também no que se refere à completa configuração recíproca do interior e do exterior, a qual conduz a escultura. Com a pintura, ao contrário, a música já possui um parentesco mais próximo, em parte por causa da interioridade predominante da expressão, em parte também em relação ao tratamento do material, no qual, como vimos, a pintura pode se aproximar bastante do âmbito da música. Mas a pintura, contudo, possui como o seu alvo, em comum com a escultura, sempre a exposição de uma forma [*Gestalt*] espacial objetiva e se encontra presa por meio da Forma [*Form*] efetiva desta, já dada fora da arte. Na verdade, nem o pintor nem o escultor tomam todas às vezes o rosto humano, uma posição do corpo, as linhas de uma formação montanhosa, os ramos e as folhagens de uma árvore como eles vêem imediatamente estes fenômenos exteriores aqui ou ali na natureza, mas têm a tarefa de preparar o que encontram diante deles e fazê-lo adequado a uma situação determinada bem como à expressão que se segue necessariamente do conteúdo disso. Aqui, portanto, se encontra, por um lado, um conteúdo por si mesmo pronto, que deve ser individualizado artisticamente, por outro lado as Formas da natureza já se encontram igualmente dadas por si mesmas, e o artista, caso queira configurar um no outro estes dois elementos, tal como é seu ofício, tem em ambos pontos de sustentação para a concepção e a execução. Na medida em que ele parte de tais determinações firmes, em parte ele tem de dar corpo de modo mais concreto ao universal da representação, em parte tem de generalizar e espiritualizar a forma humana ou outras Formas da natureza que podem servir-lhe como modelos em sua singularidade. |141| O músico, ao contrário, certamente também não abstrai de todo e qualquer conteúdo, mas encontra o mesmo em um texto que ele põe em música, ou reveste, de modo mais independente, qualquer disposição na Forma de um tema musical, que ele então a seguir configura; mas a região mais própria de suas composições permanece a interioridade mais formal, o puro ressoar, e em vez de um figurar para o exterior, seu aprofundamento no conteúdo torna-se muito mais um recuo para dentro da própria liberdade do interior, uma entrega de si em si mesmo e em alguns âmbitos da música inclusive uma certificação de que ele, como ar-

tista, é livre do conteúdo. Se em termos gerais já podemos ver a atividade no âmbito do belo como uma liberação da alma, uma libertação da opressão e do caráter limitado – na medida em que a arte mesma suaviza os destinos trágicos mais violentos por meio do configurar teórico e os deixa se tornarem um prazer – assim a música conduz esta liberdade para o ponto máximo. O que, a saber, as artes plásticas alcançam por meio da beleza plástica objetiva, que apresenta na particularidade do singular a totalidade do homem, a natureza humana como tal, o universal e o ideal, sem perder a harmonia em si mesma, isto a música deve executar de modo inteiramente diferente. O artista plástico apenas precisa produzir *para fora* e apresentar *diante dele* [*hervor- und herauszubringen*] o que está encoberto na representação, o que já está *nela* [*darin*] desde sempre, de modo que todo o singular em sua determinidade essencial é apenas uma explicação detalhada da totalidade que já paira diante do espírito por meio do conteúdo a ser exposto. Uma figura, por exemplo, em uma obra de arte plástica, exige nesta ou naquela situação um corpo, mãos, pés, um corpo com tal expressão, com tal posição, com outras figuras, com outros contextos etc. e cada um destes lados exige os outros para se ligar com eles em um todo em si mesmo fundamentado. O desenvolvimento do tema é aqui |142| apenas uma análise mais exata daquilo que ele já possui em si mesmo [*an sich selbst*] e quanto mais elaborada se torna a imagem, que então está diante de nós, tanto mais se concentra a unidade e se reforça a conexão mais determinada das partes. A expressão mais perfeita do singular, quando a obra de arte é de espécie autêntica, deve ao mesmo tempo ser a produção da suprema unidade. Sem dúvida também não deve faltar a uma obra de arte musical a articulação e o acabamento interiores para o todo, no qual uma parte torna necessária a outra; mas aqui a execução é em parte de espécie inteiramente diferente, em parte temos de tomar a unidade em um sentido mais restrito.

ββ) Num tema musical, o significado que ele deve expressar já se encontra exaurido; se ele é repetido ou também conduzido para contrastes e mediações mais amplos, então estas repetições, digressões, aperfeiçoamentos por meio de outras tonalidades etc. mostram-se facilmente para o entendimento como superficiais e pertencem apenas mais à elaboração musical e ao aprofundamento no elemento variado das diferenças harmônicas, as quais não são nem exigidas pelo conteúdo mesmo nem permanecem por ele sustentadas, ao passo que nas artes plásticas, ao contrário, a execução do singular e no singular apenas se torna um ressaltar sempre mais exato e uma análise viva do conteúdo mesmo. Todavia, não se pode negar que também em uma obra musical, por meio do modo e da espécie de como um tema se desenvolve, um outro se acrescenta e ambos em sua alternância ou em seu entrelaçamento se impulsionam, se modificam, ora sucumbem, ora novamente emergem, aqui aparecem derrotados, ali novamente surgem vitoriosos, um conteúdo pode se

explicar em suas relações mais determinadas, em contrastes, em conflitos, em passagens, em complicações e em soluções. Mas também neste caso a unidade não se torna mais aprofundada e concentrada por meio de tal elaboração, como na escultura e na pintura, mas antes é uma amplificação, uma difusão, |143| uma separação, um distanciamento e uma retomada, para os quais o conteúdo que deve se expressar permanece certamente o ponto central mais universal, mas não mantém o todo tão firmemente unido, tal como é possível nas formas da arte plástica, particularmente onde ela se restringe ao organismo humano.

yy) Segundo este lado, a música, à diferença das demais artes, está excessivamente próxima do elemento daquela liberdade formal do interior para que ela possa se voltar em maior ou menor grau para o que está presente, para o conteúdo. A recordação [*Erinnerung*] do tema assumido é, por assim dizer, uma interiorização [*Er-Innerung*] do artista, isto é, um tornar-se-interior [*Innewerden*]¹, de modo que *ele* é o artista e pode se mover arbitrariamente e se voltar para cá ou para lá. Mas o livre fantasiar é a este respeito expressamente distinguido de uma peça musical em si mesma fechada, a qual essencialmente deve constituir um todo articulado. No livre fantasiar o não-estar-presos [*Ungebundenheit*] é ele mesmo finalidade, de modo que o artista, dentre outras coisas, também pode mostrar a liberdade de entretecer melodias e passagens conhecidas em sua produção instantânea, descobrir nelas um lado novo, elaborá-las em diversas nuanças, conduzir a outras e a partir disso igualmente também prosseguir para o mais heterogêneo.

Mas no todo, uma peça musical encerra, em geral, a liberdade de ser executada de modo mais contido e de observar uma unidade, por assim dizer, mais plástica ou de se mover em vitalidade subjetiva, a partir de cada ponto, com o arbítrio em divagações maiores ou menores, do mesmo modo de oscilar para lá e para cá, de se deter em caprichos, deixar irromper isso ou aquilo e então novamente prosseguir em uma rápida torrente. Se, por conseguinte, se deve recomendar ao pintor, ao escultor, que estudem as Formas naturais, a música, por seu lado, não possui um tal círculo já fora de suas Formas dadas, ao qual ela fôsse forçada a se manter. A abrangência de sua conformidade a leis e necessidade das Formas recai basicamente |144| no âmbito dos sons mesmos, que não penetram em uma conexão tão estreita com a determinidade do conteúdo que neles se introduz, e no que se refere à sua aplicação, além disso, permitem, em geral, um amplo espaço de jogo para a liberdade subjetiva da execução.

1. O termo *Erinnerung* pode ser traduzido tanto por "recordação" como por "interiorização". O termo *Innewerden*, por seu lado, possui igualmente dois sentidos, sendo mais comum a forma verbal *innewerden*: "se aperceber de" (N. da T.).

Este é o ponto de vista principal segundo o qual se pode opor a música às artes configuradas mais objetivamente.

γ) Por outro lado, *em terceiro lugar*, a música tem o maior parentesco com a *poesia*, na medida em que ambas se servem do mesmo material sensível, do som. Mas também entre estas artes se encontra a maior diversidade, tanto no que se refere à espécie do tratamento dos sons, como também no que toca ao modo da expressão.

αα) Na poesia, como já vimos na divisão geral das artes, o som como tal não é emitido por meio de instrumentos variados, inventados pela arte, e configurado rica e artisticamente, mas o som articulado do órgão humano da fala é reduzido a mero signo do discurso e mantém, por isso, apenas o valor de ser uma designação de representações por si mesma destituída de significado. Desse modo, o som permanece, em geral, uma existência sensível autônoma, a qual, como mero signo de sentimentos, representações e pensamentos, possui sua *exterioridade* e objetividade a ela mesma *imane*nte pelo fato de ser apenas este *signo*. Pois a autêntica objetividade do interior como interior não consiste em sons e palavras, e sim no fato de que tenho *consciência* de um pensamento, de um sentimento etc., que faço deles um objeto para mim e assim os tenho na representação diante de mim ou então desenvolvo para mim o que reside em um pensamento, em uma representação, desdobro as relações exteriores e interiores do conteúdo de meus pensamentos, relaciono mutuamente as determinações particulares etc. Certamente pensamos sempre com *palavras*, sem todavia necessitarmos da fala efetiva. Por meio desta indiferença do som verbal como sensível |145| diante do conteúdo espiritual das representações etc., para cuja comunicação eles são empregados, o som adquire aqui novamente autonomia. Na pintura, na verdade, a cor e a sua composição, tomada como mera cor, é igualmente por si mesma destituída de significado e um elemento sensível autônomo diante do espiritual; mas a cor como tal ainda não constitui nenhuma pintura, e sim devem ser acrescentadas a forma [*Gestalt*] e sua expressão. Com estas Formas [*Formen*] espiritualmente animadas a coloração entra então em uma conexão muito mais estreita do que a possuem o som verbal e sua combinação em palavras com as representações. – Se olharmos para a diferença do *emprego* poético e musical do som, veremos que a música não oprime o som em som verbal, e sim faz do som mesmo por si seu elemento, de modo que ele, na medida em que é *som*, é tratado como finalidade. Desse modo, o reino dos sons, já que não deve servir apenas para a mera designação, pode neste tornar-se chegar a ser um modo de configuração que permite à sua própria Forma, como configuração sonora [*Tongebilde*] ricamente artística, tornar-se sua finalidade essencial. Particularmente em época mais recente a música, rompendo com um Conteúdo por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais

poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano.

ββ) Mas o que a poesia perde em objetividade exterior, na medida em que sabe eliminar seu elemento sensível, até onde somente é permitido à arte, ela ganha em objetividade interior das intuições e das representações, as quais a linguagem poética apresenta diante da consciência espiritual. Pois estas intuições, sentimentos, pensamentos, a fantasia tem de configurar em um mundo por si mesmo pronto de acontecimentos, ações, disposições do ânimo |146| e irrompimentos da paixão, e desenvolve deste modo obras nas quais toda a efetividade, tanto segundo o fenómeno exterior quanto segundo o Conteúdo interior, se torna intuição e representação para o nosso sentimento espiritual. A música deve renunciar a esta espécie de objetividade, na medida em que se quer manter autônoma em seu próprio campo. O reino dos sons tem, a saber, como já indiquei, certamente uma relação com o ânimo e uma concordância com os movimentos espirituais dele; mas ele não chega a ir além de um simpatizar sempre mais indeterminado, embora, segundo este lado uma obra musical, se decorreu do ânimo mesmo e foi penetrada por uma alma e sentimento ricos, pode igualmente de novo fazer efeito ricamente. – Nossos sentimentos, além disso, também já transitam de seu elemento da intimidade [*Innigkeit*] indeterminada para um Conteúdo [*Gehalt*] e um entretencimento subjetivo com ele em direção à intuição mais concreta e à representação mais universal deste conteúdo [*Inhalt*]. Isto também pode acontecer em uma obra musical, tão logo os sentimentos que ela suscita em nós, segundo sua própria natureza e alma artística, se configurem em nós como intuições e representações mais precisas e, com isso, também levem à consciência a determinidade das impressões do ânimo como intuições mais firmes e representações mais universais. Mas isto é então a *nossa* representação e intuição, para as quais certamente a obra musical deu o primeiro impulso, mas ela mesma, todavia, não as produziu imediatamente por meio do tratamento musical dos sons. A poesia, em contrapartida, expressa os sentimentos, as intuições e as representações mesmos e também pode nos esboçar uma imagem dos objetos exteriores, embora, por seu lado, ela não possa nem alcançar a plástica nítida da escultura e da pintura nem a intimidade de alma [*Seeleninnigkeit*] da música e, por isso, deve invocar como complemento nossa intuição sensível restante e apreensão anímica destituída de linguagem.

γγ) Mas, em terceiro lugar, a música não permanece presa a esta autonomia |147| diante da arte da poesia e do Conteúdo [*Gehalt*] espiritual da consciência, e sim se irmana com um conteúdo [*Inhalt*] já inteiramente desenvolvido por meio

da poesia e expresso claramente como decurso de sentimentos, considerações, eventos e ações. Se, todavia, o lado musical de uma tal obra de arte deve ser o essencial e o que predomina nela, então a poesia como poema, drama etc. não pode se apresentar com a reivindicação por validade peculiar. Em geral, no interior desta união entre a música e a poesia o predomínio de uma arte é prejudicial para a outra. Se, por conseguinte, o texto como obra de arte poética tem por si mesmo valor completamente autônomo, então ele pode esperar apenas um apoio insignificante da música; como, por exemplo, a música nos coros dramáticos dos antigos era um acompanhamento meramente subordinado. Mas se, inversamente, a música alcança a posição de uma peculiaridade por si mesma mais independente, o texto, segundo sua execução poética, pode então novamente ser apenas superficial e ficar preso aos sentimentos universais e às representações mantidas de modo universal. Elaborações poéticas de pensamentos profundos fornecem tampouco um bom texto musical bem como descrições de estados da natureza exteriores ou da poesia descritiva em geral. Cantos, árias de óperas, textos de oratórios etc. podem, por conseguinte, no que se refere à execução poética *mais precisa*, ser insuficientes e de uma certa mediocridade; o poeta, caso o músico deva conservar *livre* espaço de jogo, não deve querer ser admirado como poeta. Segundo este lado, particularmente os italianos tiveram grande habilidade, como, por exemplo, Metastásio² e outros, ao passo que os poemas de Schiller, que também não foram feitos de modo algum para tal finalidade, se revelam como muito pesados e inaproveitáveis para a composição musical. Onde a música chega a um desenvolvimento mais de acordo com a arte, entende-se aliás pouco ou nada do texto, particularmente em nossa língua e pronúncia alemãs. | 148 | Por conseguinte, também constitui uma direção não-musical colocar o peso principal do interesse no texto. Um público italiano, por exemplo, conversa durante as cenas menos significativas de uma ópera, come, joga cartas etc., mas se começa alguma ária que se destaca ou uma outra peça musical importante, então cada um presta a máxima atenção. Nós alemães, ao contrário, temos o maior interesse no destino e nas falas dos príncipes e das princesas das óperas, com seus criados, escudeiros, confidentes e criadagem; e certamente existem ainda hoje muitos que, tão logo começa o canto, deploram que o interesse foi interrompido e então se consolam conversando. – Nas músicas sacras o texto também é muitas vezes ou um credo conhecido ou composto por pas-

2. Pietro Trapassi, chamado Metastásio (1698-1782). Poeta e dramaturgo italiano do século XVIII, autor de ensaios críticos e de dramas musicais, nos quais preconizava o equilíbrio entre a expressão literária e a expressão musical. Suas peças, dentre as quais se destacam *Semiramis*, *A Clemência de Titus* e *Artaxerxes*, foram musicadas (N. da T.).

sagens singulares dos salmos, de modo que as palavras devem ser vistas apenas como ocasião para um comentário musical, que se torna por si uma execução própria e não deve porventura apenas elevar o texto, mas toma dele basicamente apenas o universal do conteúdo, de modo semelhante ao que faz a pintura quando escolhe suas matérias das histórias sagradas.

b. Concepção musical do conteúdo

Se questionarmos, *em segundo lugar*, o *modo de concepção*, distinto das demais artes, em cuja Forma a música, seja ela acompanhante ou independente de um texto determinado, pode apreender e expressar um conteúdo particular, então eu já dizia anteriormente que a música é dentre todas as artes a que abrange em si mesma a maior possibilidade de se libertar não apenas de cada texto efetivo, mas também da expressão de qualquer conteúdo determinado, a fim de se satisfazer meramente em um decurso em si mesmo acabado de combinações, de mudanças, de oposições e de mediações, que recai no interior do âmbito puramente musical dos sons. Mas então a música permanece vazia, sem significado e, já que lhe falta o lado principal de toda a arte, o conteúdo e a expressão espiritual, ela ainda não pode ser considerada propriamente como arte. Apenas quando no elemento sensível dos sons e em sua figuração variada se expressa algo de espiritual de modo adequado, a música também se eleva à verdadeira arte, independentemente se este conteúdo alcança por si expressamente sua designação mais precisa por meio de palavras ou se deve ser sentido mais indeterminadamente a partir dos sons e de suas relações harmoniosas e animações melódicas.

α) A tarefa peculiar da música consiste a este respeito no fato de que ela não transforma qualquer conteúdo para o espírito *assim* como este conteúdo reside como *representação* geral na consciência ou já está de outro modo presente como *forma* exterior determinada para a intuição ou alcança por meio da arte sua aparição mais adequada, e sim no modo segundo o qual ele se torna vivo na esfera da *interioridade subjetiva*. A difícil tarefa que convém à música consiste em deixar ressoar em sons esta vida em si mesma encoberta ou acrescentá-la às palavras e representações expressas e mergulhar as representações neste elemento, a fim de produzi-las novamente para o sentimento e a simpatia.

αα) A interioridade como tal é, por conseguinte, a Forma na qual ela é capaz de apreender seu conteúdo e, desse modo, é capacitada a acolher em si mesma tudo o que em geral pode entrar no interior e especialmente revestir a Forma do sentimento. Mas aqui então reside, ao mesmo tempo, a determinação de que a música

não pode querer trabalhar para a intuição, mas deve se restringir a fazer apreensível a interioridade ao interior, seja para querer deixar penetrar a profundidade interior substancial de um conteúdo como tal nas profundezas do ânimo ou para privilegiar a exposição da vida e do atuar de um Conteúdo em um interior *subjetivo* singular, de modo que para ela esta intimidade [*Innigkeit*] subjetiva mesma se torne seu objeto mais próprio.

|150|ββ) A interioridade abstrata tem como sua particularização próxima, com a qual a música entra em conexão, o *sentimento*, a subjetividade ampliadora do eu, que na verdade prossegue para um conteúdo, mas neste fechamento imediato ainda o deixa no eu e na relação destituída de exterioridade com o eu. Desse modo, o sentimento permanece sempre aquilo que apenas reveste o conteúdo, e é esta a esfera reivindicada pela música.

γγ) Aqui então ela se amplia para a expressão de todos os sentimentos *particulares* e todas as nuances da alegria, da serenidade, do gracejo, do humor, do clamor e do júbilo da alma, igualmente as gradações da angústia, da aflição, da tristeza, do lamento, do desgosto, da dor, da saudade etc. e por fim do respeito, da adoração, do amor etc. tornam-se a esfera peculiar da expressão musical.

β) Fora da arte, o som como interjeição, como grito de dor, como suspiro, como riso é já a exteriorização imediata a mais viva dos estados da alma e dos sentimentos, o “ah!” e “oh!” do ânimo. Nisso residem uma autoprodução e uma objetividade da alma como alma, uma expressão que está no centro entre a imersão destituída de consciência e o retorno em si mesmo para pensamentos determinados interiormente, e uma produção que não é prática, mas teórica, como também o pássaro em seu canto possui ele mesmo este prazer e esta produção de si mesmo.

A expressão meramente natural das interjeições, todavia, ainda não é nenhuma música, pois estas exclamações na verdade não são nenhum signo arbitrário articulado de representações como o som verbal e, por isso, também não enunciam um conteúdo representado em sua universalidade como representação, mas dão a conhecer no som e junto a ele mesmo uma disposição e um sentimento que se introduzem de modo imediato em tais sons e permitem ao coração se aliviar por meio de sua emissão |151|; esta libertação, contudo, ainda não é nenhuma libertação por meio da arte. A música, ao contrário, deve colocar os sentimentos em relações sonoras determinadas e retirar a expressão natural de sua selvageria, de seu irromper rude e moderá-la.

γ) Assim, as interjeições constituem certamente o ponto de partida da música, entretanto, ela mesma é, pela primeira vez, arte como a interjeição cadenciada e a este respeito tem de preparar artisticamente seu material sensível em um grau mais elevado do que a pintura e a poesia, antes que o mesmo seja capaz de expressar de modo artístico o conteúdo do espírito. O modo mais preciso segundo o qual

o reino do som se torna elaborado para tal adequação, temos de considerar apenas mais tarde; por ora quero apenas retomar a observação de que os sons são, em si mesmos, uma totalidade de diferenças, que podem se dividir e se unir nas espécies mais diversas de sintonias imediatas, de oposições, de contradições e de mediações essenciais. A estas oposições e unificações, bem como a diversidade de seus movimentos e transições, do seu intervir, progredir, lutar, dissolver-se e desaparecer corresponde, numa relação mais próxima ou mais distante, a natureza interior tanto deste ou daquele conteúdo quanto também dos sentimentos, em cuja Forma o coração e o ânimo se apoderam de um tal conteúdo, de modo que tais relações sonoras, apreendidas nesta adequação, dão a expressão animada do que está presente no espírito como conteúdo determinado.

Mas o elemento do som se mostra, por isso, mais aparentado à essencialidade simples *interior* de um conteúdo do que o material sensível visto até o momento, pois o som, em vez de se afirmar em formas espaciais e alcançar consistência como multiplicidade do que está um ao lado do outro e fora do outro, antes recai no âmbito ideal do *tempo* e, portanto, não progride para a diferença do interior simples e da forma e do fenômeno corporais concretos. |152| O mesmo vale para a Forma do *sentimento* de um conteúdo, cuja expressão cabe principalmente à música. Na intuição e na representação, a saber, como no pensamento autoconsciente, já entra a diferenciação necessária do eu que intui, que representa, que pensa, e do objeto intuído, representado, pensado; porém, no sentimento esta diferença é apagada ou antes ainda não é destacada, e sim o conteúdo está entretido indiferenciadamente com o interior como tal. Se a música, por conseguinte, também se une como arte acompanhante com a poesia ou inversamente a poesia se une com a música como intérprete clarificadora, então a música não pode, todavia, querer tornar intuível exteriormente ou querer reproduzir representações e pensamentos tais como são apreendidos pela autoconsciência como representações e pensamentos. Mas ela deve, como já foi dito, ou levar ao sentimento a natureza simples de um conteúdo em tais relações de sons, tais como estão aparentadas com a relação interior, ou deve mais precisamente procurar expressar aquele sentimento [*Empfindung*] mesmo – que pode estimular o conteúdo de intuições e representações no espírito tanto simpático [*mitempfindenden*] quanto representador – por meio de seus sons interiorizadores e que acompanham a poesia.

c. Efeito da música

A partir desta direção também se deduz, em terceiro lugar, a potência com a qual a música atua principalmente sobre o ânimo como tal, o qual nem prossegue

para considerações intelectuais [*verständigen*] nem dispersa a autoconsciência para intuições isoladas, e sim está acostumado a viver na intimidade [*Innigkeit*] e na profundidade não aberta do sentimento. Pois justamente esta esfera, o sentido interior, a percepção-de-si abstrata é o que a música apreende e, desse modo, também coloca em movimento a sede das transformações interiores, o coração e o ânimo como este ponto central concentrado simples do homem inteiro.

|153| α) A escultura, particularmente, dá às suas obras de arte uma existência que subsiste inteiramente por si mesma, uma objetividade em si mesma fechada, tanto segundo o conteúdo, quanto segundo o fenômeno artístico exterior. Seu Conteúdo é, na verdade, a substancialidade do espiritual individualmente vivificada, todavia repousando autonomamente sobre si mesma, sua Forma [*Form*] é a forma [*Gestalt*] espacialmente total. Por isso, uma obra da escultura também conserva como objeto da intuição, a maior autonomia. Já o quadro, como vimos na consideração da pintura (vol. III, p. 205), entra numa conexão mais precisa com o espectador, em parte por causa do conteúdo em si mesmo mais subjetivo que o quadro expõe, em parte no que se refere à mera *aparência* da realidade que ele dá e, desse modo, demonstra que não quer ser nada para si mesmo autônomo, e sim ao contrário essencialmente apenas para um outro, para o sujeito que vê e sente. Entretanto, também diante de um quadro nos resta uma liberdade mais autônoma, na medida em que sempre apenas nos ocupamos com um objeto dado no exterior, que somente sobrevém a nós por meio da intuição e, desse modo, faz efeito primeiramente sobre o sentimento e a representação. O espectador, por isso, pode se mover para lá e para cá na obra de arte mesma, observar isso e aquilo nela, analisar o todo, já que ela permanece imóvel diante dele, estabelecer reflexões variadas sobre ela e conservar assim a plena liberdade para a sua consideração independente.

αα) A obra de arte musical, ao contrário, certamente avança como obra de arte em geral para o começo de uma diferenciação do sujeito que desfruta e da obra objetiva, na medida em que alcança em seu soar que ressoa efetivamente uma existência sensível distinta do interior; mas em parte esta oposição não aumenta como na arte figurativa para um subsistir exterior em si mesmo duradouro no espaço e para a intuitibilidade [*Anschaubarkeit*] de uma objetividade existente por si mesma, e sim inversamente volatiliza sua existência real para um diluir temporal imediato da mesma – em parte a música não faz a separação entre o material exterior e |154| o conteúdo espiritual como a poesia, na qual o lado da representação, mais independente do som da linguagem e em todas as artes o mais separado desta exterioridade, se configura num curso peculiar de formas espirituais da fantasia enquanto tais. Sem dúvida poderia ser aqui observado que a música, segundo o que indiquei anteriormente, pode inversamente, de novo, liberar os sons de seu conteúdo e, desse

modo, autonomizá-los; mas esta liberação não é o que é propriamente adequado à arte, que consiste, ao contrário, em empregar o movimento harmônico e melódico inteiramente para a expressão do conteúdo e dos sentimentos uma vez escolhidos, que o mesmo é capaz de despertar. Uma vez que a expressão musical tem por seu conteúdo o interior mesmo, o sentido interior da coisa e o sentimento, e o som em sua existência sensível pura e simplesmente passageiro que na arte pelo menos não progride para as figuras espaciais, então ela penetra com os seus movimentos imediatamente na sede interior de todos os movimentos da alma. Ela, por conseguinte, prende a consciência, a qual não tem mais nenhum objeto que se lhe opõe e, na perda desta liberdade, é levada ela mesma pela corrente contínua dos sons. Mas também nestas direções as mais diversas, para as quais pode se voltar a música, é possível um efeito diversificado. Se, a saber, falta à música um conteúdo mais profundo ou em geral uma expressão mais plena de alma, então pode acontecer que, por um lado, nos alegremos sem um movimento interior mais amplo no mero ressoar sensível e na eufonia ou, por outro lado, seguimos com as considerações do entendimento o decurso harmônico e melódico, pelo qual o ânimo interior não é mais amplamente comovido ou conduzido. Aliás, existe na música especialmente uma tal mera análise do entendimento, para a qual na obra de arte não se apresenta outra coisa senão a habilidade de um virtuosismo [*virtuosen Machwerk*]. Se abstraírmos, porém, deste aspecto do entendimento [*Verständigkeit*] e nos deixarmos levar despreocupadamente, então a obra de arte musical [155] nos atrai inteiramente para dentro dela mesma e nos leva com ela independentemente da potência que a arte como arte exerce em geral sobre nós. A potência peculiar da música é uma potência *elementar*, isto é, ela reside no elemento do *som* no qual a arte aqui se move.

ββ) Por este elemento o sujeito não é apenas captado segundo esta ou aquela particularidade ou apreendido meramente por meio de um conteúdo determinado, mas é elevado para dentro da obra segundo o seu si-mesmo simples, segundo o centro de sua existência espiritual, e colocado ele mesmo em atividade. Assim, por exemplo, em ritmos destacados, que transcorrem facilmente, temos imediatamente o prazer de seguir o compasso, de acompanhar a melodia, e na música de salão nossas pernas são contagiadas: em geral o sujeito é reivindicado como *esta* pessoa. Inversamente, em uma atividade meramente regular – que, na medida em que recai no tempo, torna-se adequada ao compasso por meio desta uniformidade e não tem nenhum outro conteúdo ulterior – exigimos por um lado uma exteriorização desta regularidade como tal, para que este fazer se torne um modo ele mesmo subjetivo para o sujeito, por outro lado pedimos uma realização mais precisa desta igualdade. As duas coisas são oferecidas pelo acompanhamento musical. Deste modo, é acrescentada música à marcha dos soldados, a qual estimula o interior para

as regras da marcha, mergulha o sujeito nesta ocupação e o preenche harmoniosamente com o que tem de ser feito. De modo semelhante é igualmente molesta a inquietação sem regras em uma *table d'hôte*³ onde há muita gente e a estimulação insatisfeita que provocam; este caminhar para lá e para cá, o ruído, a conversa devem ser regrados e, uma vez que temos tempo livre depois da comida e da bebida, o vazio deve ser preenchido. Também nesta ocasião, como em muitas outras, a música intervém de modo eficaz e, além disso, afasta outros pensamentos, distrações e idéias.

γγ) Aqui se mostra ao mesmo tempo a conexão do |156| interior subjetivo com o *tempo* como tal, que constitui o elemento universal da música. A interioridade, a saber, como unidade subjetiva, é a negação ativa do subsistir-lado-a-lado indiferente no espaço e, com isso, unidade *negativa*. Inicialmente esta unidade permanece, todavia, consigo mesma inteiramente *abstrata* e vazia e consiste apenas no fato de se fazer a si mesma objeto, mas em superar esta objetividade – que é ela mesma apenas de espécie ideal e é o mesmo que o sujeito – e, desse modo, produzir-se a *si* como a unidade subjetiva. A atividade igualmente ideal é, em seu âmbito da *exterioridade*, o tempo. Pois *primeiramente* ele elimina o um-ao-lado-do-outro [*Nebeneinander*] do espacial e contrai a continuidade do mesmo para o *ponto* temporal, para o agora. Mas o ponto temporal, *em segundo lugar*, se mostra imediatamente como *negação* de si, na medida em que *este* agora, tão logo ele é, se suprime para um outro agora e, desse modo, apresenta sua atividade negativa. *Em terceiro lugar*, por causa da exterioridade em cujo elemento o tempo se move, certamente não ocorre a passagem para a unidade verdadeiramente *subjetiva* do primeiro ponto temporal com o outro, para o qual o agora se suprime, mas o agora permanece, todavia, em sua mutabilidade, sempre *o mesmo*; pois cada ponto temporal é um agora e igualmente diferenciado do outro, tomado como mero ponto temporal, assim como o eu abstrato do objeto, para o qual ele se suprime e no mesmo se reúne consigo, já que este objeto é ele mesmo apenas o eu vazio.

Mais precisamente, o eu efetivo pertence ele mesmo ao tempo, com o qual ele coincide, quando abstraímos do conteúdo concreto da consciência e da autoconsciência, na medida em que ele nada é senão este movimento vazio de se por como um outro e de superar esta mudança, isto é, alcançar a si mesmo nisso, o eu e apenas o eu como tal. O eu é no tempo, e o tempo é o ser do sujeito mesmo. Uma vez que é o tempo e não a espacialidade como tal que fornece o elemento essencial no qual o som, no que diz respeito à sua validade musical, conquista exis-

3. Em francês no original: "mesa de bar" (N. da T.).

tência, e o |157| tempo do som ao mesmo tempo é o tempo do sujeito, então o som já penetra, segundo esta base, no si-mesmo, apreende-o segundo a sua existência a mais simples e põe em movimento o eu por meio do movimento temporal e seu ritmo, ao passo que a outra figuração dos sons, como expressão dos sentimentos, acrescenta, além disso, um preenchimento mais determinado para o sujeito, pelo qual este é igualmente tocado e transportado.

É isto que se deixa indicar como fundamento essencial da potência elementar da música.

β) Para que a música exerça seu efeito pleno, porém, é necessário mais do que o som abstrato em seu movimento temporal. O *segundo* lado, que deve ser acrescentado, é o *conteúdo*, um sentimento pleno de espírito para o ânimo, e a expressão, a alma deste conteúdo nos sons.

Por isso, não devemos cultivar nenhuma opinião sem gosto sobre a onipotência da música como tal, da qual escritores antigos, profanos ou sagrados, nos relatam tantas histórias fabulosas. Já nos milagres civilizatórios de Orfeu os sons e seu movimento bastavam para as bestas selvagens que se colocavam mansas em torno dele, mas não para os homens que exigiam o conteúdo de um ensinamento mais elevado. Assim como, pois, também os hinos que nos foram herdados sob o nome de Orfeu, mesmo que não em sua forma original, contém representações mitológicas e outras. De modo semelhante os cantos de guerra de Tirtaio também são famosos, por meio dos quais, como se conta, os lacedemônios, depois de tantas lutas em vão, foram incitados a um entusiasmo irresistível e por fim conseguiram a vitória contra os messênios. Também aqui o conteúdo das representações suscitadas por estas elegias era a questão principal, embora também não se possa negar ao lado musical seu valor e seu efeito, em povos bárbaros e particularmente em épocas de paixões profundamente revoltas. Os assobios |158| dos escocesses contribuíram essencialmente para o incitamento da coragem, e a potência da Marselhesa, do *Ça ira* etc., na Revolução Francesa, não pode ser negada. Mas o autêntico entusiasmo encontra o seu fundamento na Idéia determinada, no interesse verdadeiro do espírito, do qual uma nação está preenchida, e que pode ser elevado por meio da música para um sentimento instantaneamente mais vivo, na medida em que os sons, o ritmo, a melodia, arrastam consigo o sujeito que a eles se entrega. Na época atual, porém, não iremos considerar a música capaz de produzir já por si mesma tal disposição da coragem [*Mut*] e do desprezo da morte. Hoje em dia, por exemplo, tem-se praticamente em todos os exércitos uma música regimental relativamente boa, que ocupa, dispersa, estimula à marcha, inflama para o ataque. Mas com isso não se pensa que se pode derrubar o inimigo; a coragem ainda não vem com o mero soprar e tamborilar, e haveria de se reunir muitos trompetes antes que uma fortificação desabasse

diante de seu som como as muralhas de Jericó. O entusiasmo do pensamento, os canhões, a genialidade dos generais são o que agora provocam este efeito e não a música, que apenas pode valer como suporte para as potências que de outro modo já preencheram e cativaram o ânimo.

γ) Um último lado que diz respeito ao efeito subjetivo dos sons reside no modo segundo o qual a obra de arte musical chega até nós, à diferença de outras obras de arte. Na medida em que os sons não possuem, por si mesmos, como as obras da arquitetura, as estátuas, os quadros, uma subsistência objetiva duradoura, e sim em sua súbita passagem já novamente desaparecem, então a obra de arte musical, já por causa desta existência meramente momentânea, necessita, por um lado, de uma *reprodução* sempre repetida. A necessidade de uma tal vivificação renovada tem, contudo, ainda um outro sentido, mais profundo. Pois na medida em que é o interior subjetivo mesmo que a música toma para si como conteúdo, com a finalidade de se levar à aparição não como forma exterior e como obra que está presente objetivamente, e sim como interioridade [159] subjetiva, então a exteriorização também deve resultar imediatamente como comunicação de um *sujeito vivo*, na qual o mesmo introduz toda a sua interioridade própria. Isso ocorre com mais frequência na canção da voz humana, e relativamente já na música instrumental, que apenas é capaz de chegar a uma execução por meio do artista que a executa e por meio de sua habilidade viva, tanto espiritual quanto técnica.

Por meio desta subjetividade, no que concerne à efetivação da obra de arte musical, completa-se primeiramente o significado do subjetivo na música, mas que então, segundo esta direção, também pode se isolar no extremo unilateral, de modo que a virtuosidade subjetiva da reprodução como tal é tornada o único ponto central e conteúdo da fruição.

Creio que estas observações são suficientes no que concerne ao caráter geral da música.

2. A DETERMINIDADE PARTICULAR DOS MEIOS DE EXPRESSÃO MUSICAL

Depois de termos até o momento apenas considerado a música segundo o lado de que ela deve configurar e animar o som para o ressoar da interioridade subjetiva, pergunta-se agora como é possível e necessário que os sons não sejam nenhum mero grito natural do sentimento, e sim a expressão artística configuradora do mesmo. Pois o sentimento como tal tem um conteúdo, mas o som como mero som é destituído de conteúdo; ele deve, por isso, ser primeiramente capacitado por meio de um tratamento artístico para acolher em si mesmo a expressão de uma vida interior. De modo mais geral pode-se estabelecer sobre este ponto o seguinte:

Cada som é uma existência autônoma, em si mesma pronta, que todavia nem se articula para a unidade viva como a forma animal ou humana e se recolhe subjetivamente, nem por outro lado mostra nele mesmo, como um elo particular |160| do organismo corporal ou de qualquer outro traço singular do corpo espiritual ou animalmente vivificado, que esta particularidade em geral apenas pode existir na associação animada com outros membros e traços, e conquistar sentido, significado e expressão. Segundo o material exterior, um quadro consiste certamente em traços e cores singulares, que também já podem estar aí por si mesmos; a autêntica matéria, ao contrário, que primeiramente faz de tais traços e cores uma obra de arte, as linhas, as superfícies etc. da forma, possuem apenas um sentido como um todo concreto. O som *singular*, ao contrário, é para si *mais autônomo* e pode também ser animado até um certo grau por meio do sentimento e alcançar uma expressão determinada.

Inversamente, porém, na medida em que o som não é nenhum ruído e ressoar meramente indeterminados, e sim possui em geral primeiramente validade musical por meio de sua *determinidade* e pureza nos mesmos, ele está imediatamente, por meio desta determinidade, tanto segundo o seu ressoar real como também segundo a duração temporal, em relação com *outros* sons. Aliás, esta *relação* primeiramente confere a ele sua determinidade efetiva autêntica e com ela a diferença, a oposição a outros sons ou a unidade com outros sons.

Na autonomia mais relativa, esta relação permanece, contudo, para os sons algo *exterior*, de modo que as relações nas quais eles são colocados não pertencem aos sons singulares mesmos, segundo o *seu conceito*, tal como aos membros do organismo animal e humano ou também às Formas da natureza paisagística. A combinação dos sons diversos em relações determinadas é, por conseguinte, mesmo que também não seja contrária à essência do som, algo contudo primeiramente *feito* e não de outro modo já dado na natureza. Tal relação parte nesta medida de um *terceiro* e é apenas para *um* terceiro, para aquele que, a saber, apreende a mesma.

Por causa desta exterioridade da relação, a |161| determinidade dos sons e sua combinação repousa no *quantum*, nas relações numéricas que, sem dúvida, estão fundamentadas na natureza dos sons mesmos, mas são empregadas pela música de tal modo que são primeiramente encontradas por meio da arte mesma e nuançadas de modo o mais variado.

Segundo este lado, não é a vitalidade que constitui em si e para si, como unidade orgânica, a base da música, e sim a igualdade, a desigualdade etc., em geral a Forma do entendimento tal como é dominante no quantitativo. Se, por conseguinte, deve ser falado de modo determinado dos sons musicais, então as indicações só

podem ser feitas segundo relações numéricas bem como segundo as letras arbitrárias por meio das quais se está acostumado, entre nós, a designar os sons segundo estas relações⁴.

Em tal recondução aos meros *quanta* e sua determinidade exterior intelectual, a música tem seu parentesco mais específico com a arquitetura, na medida em que ela, como esta, constrói suas invenções sobre a base firme e a estrutura das proporções, que não se desdobram em si e para si em uma articulação livre orgânica – na qual, se há uma determinidade, logo são dadas as restantes, e que se concentra em uma unidade viva – mas apenas nas configurações ulteriores, que ela permite surgirem daquelas relações, começa a ser uma arte livre. Se a arquitetura nesta libertação não conduz além de uma harmonia das Formas e a uma animação característica de uma eurritmia secreta, a música, ao contrário, já que tem por seu conteúdo a vida e o atuar livres subjetivos os mais interiores da alma, se debate na mais profunda oposição entre esta interioridade livre e aquelas relações fundamentais quantitativas. Ela não pode, contudo, permanecer presa a esta oposição, mas alcança a difícil tarefa de igualmente acolhê-la nela mesma e de ultrapassá-la, na medida em que ela dá aos movimentos livres do ânimo, os quais ela expressa, por meio daquelas proporções necessárias uma |162| base e terreno seguros, em direção aos quais então a vida interior se move e se desenvolve em liberdade primeiramente plena de Conteúdo por meio de tal necessidade.

A este respeito têm de ser distinguidos inicialmente *dois* lados no som, segundo os quais ele pode ser empregado de acordo com a arte: uma vez a base abstrata, o geral, o elemento ainda não especificado *fisicamente*, o *tempo*, em cujo âmbito recai o som; a seguir, a ressonância mesma, a diferença *real* dos sons, tanto segundo o lado da diversidade do material sensível que ressoa, quanto também no tocante aos sons mesmos em sua relação recíproca como singulares e como totalidade. A isso se acrescenta então, em terceiro lugar, a *alma* que vivifica os sons, os torna acabados para um todo livre e dá a eles uma expressão espiritual em seu movimento temporal e em seu ressoar real. Por meio destes lados alcançamos, para a articulação mais determinada, a seguinte sucessão:

Em primeiro lugar, temos de nos ocupar com a duração e o movimento meramente temporais que a arte não pode deixar ao acaso, mas deve determinar segundo medidas firmes, torná-los variados por meio de diferenças e nestas diferenças reconstituir a unidade. É isto que fornece a necessidade para a *medida temporal*, o *compasso* e o *ritmo*.

4. As notas são designadas por letras no domínio musical germânico (N. da T.).

Mas, *em segundo lugar*, a música não tem de se ocupar apenas com o tempo abstrato e as relações da duração mais breve ou mais longa, com as pausas, os acentos etc., e sim com o tempo concreto dos sons determinados segundo o seu *ressoar*, os quais, por isso, não são apenas distinguidos uns dos outros segundo sua duração. Esta diferença repousa, por um lado, sobre a qualidade específica do material sensível, por meio de cuja vibração surge o som, por outro lado, sobre o número diverso de vibrações nas quais os corpos sonoros vibram em idêntica duração temporal. Em terceiro lugar, estas diferenças se mostram como os lados essenciais para a relação dos sons em sua concordância, sua oposição e mediação. | 163 | Podemos designar esta parte com uma denominação geral como sendo a doutrina da *harmonia*.

Em terceiro lugar, por fim, é por meio da *melodia* sobre estas bases do compasso animado ritmicamente e das diferenças e dos movimentos harmônicos que se reúne o reino dos sons para uma expressão espiritualmente livre, e nos conduz, desse modo, para a última seção principal que a música tem de considerar em sua união concreta como o conteúdo espiritual, o qual deve se expressar no compasso, na harmonia e na melodia.

a. Medida temporal, compasso e ritmo

No que concerne *inicialmente* ao lado puramente *temporal* do ressoar musical, temos *primeiramente* de falar da necessidade de que na música é o tempo em geral que domina; *em segundo lugar* temos de falar do compasso como a medida regulada apenas segundo o entendimento; *em terceiro lugar* do ritmo que começa a vivificar esta regra abstrata, na medida em que ressalta partes determinadas do compasso, outras, ao contrário, põe em segundo plano.

α) As formas da escultura e da pintura estão uma ao lado da outra no espaço e no tempo e apresentam [*darstellen*] esta difusão real em totalidade efetiva ou aparente. Mas a música apenas pode produzir sons na medida em que faz vibrar em si mesmo um corpo que se encontra em um espaço e o coloca em movimento oscilatório. Estas oscilações apenas pertencem à arte segundo o aspecto de que se seguem sucessivamente, e assim em geral o material sensível entra na música, não com a sua Forma espacial, mas apenas com a duração *temporal* de seu movimento. Na verdade, cada movimento de um corpo está sempre também presente no espaço, de modo que a pintura e a escultura, embora suas formas estejam em repouso segundo a efetividade, alcançam, todavia, o direito de expor a aparência do movimento; a música, contudo, não acolhe o movimento no que concerne a esta espacialidade; e a ela resta, por isso, apenas o tempo para a configuração, no qual recai o vibrar do corpo.

|164| αα) Mas o tempo, de acordo com o que já vimos anteriormente, não é o coexistir positivo tal como o espaço, e sim, ao contrário, é a exterioridade *negativa*: como separação recíproca suprimida ele é o pontual [*das Punktuellen*] e, como atividade negativa, a superação *deste* ponto temporal⁵ em um outro, o qual igualmente se supera, se torna um outro etc. Na sucessão destes pontos temporais cada som singular se deixa fixar por si como sendo único [*Eins*], em parte permite ser levado a uma conexão quantitativa com um outro, por meio de que o tempo se torna *numerável*. Mas, inversamente, uma vez que o tempo é o surgir e o desaparecer ininterruptos de tais pontos temporais, os quais, tomados como meros pontos temporais não possuem nenhuma diferença recíproca nesta abstração não particularizada, o tempo se revela igualmente como o fluir uniforme e como a duração em si mesma destituída de diferença.

ββ) A música, todavia, não pode deixar o tempo nesta indeterminidade, e sim deve, ao contrário, determiná-lo mais precisamente, dar-lhe uma medida e ordenar o seu fluir segundo a regra de uma tal medida. Por meio deste tratamento pleno de regras surge a *medida temporal* dos sons. Então se coloca imediatamente a pergunta de saber porque em geral a música necessita de tais medidas. A necessidade de grandezas temporais determinadas pode ser desenvolvida a partir do fato de que o tempo está em estreita conexão com o si-mesmo [*Selbst*] simples, o qual percebe e deve perceber nos sons o seu interior, na medida em que o tempo como exterioridade tem em si mesmo o mesmo princípio que se executa no eu como a base abstrata de todo o interior e espiritual. Se é, pois, o si-mesmo simples que deve se tornar objetivo na música como interior, assim já deve também o elemento universal desta objetividade ser tratado de acordo com o princípio daquela interioridade. O eu, contudo, não é o subsistir indeterminado e a duração destituída de sustentação, e sim se torna primeiramente si-mesmo como recolhimento e retorno em si mesmo. Ele dobra a superação de si, por meio de que ele se torna objeto, |165| em ser-para-si e é, pois, nesta relação consigo mesmo primeiramente sentimento de si-mesmo, autoconsciência etc. Mas neste recolhimento reside essencialmente uma *interrupção* da mudança meramente indeterminada, segundo a qual tínhamos inicialmente o tempo diante de nós, na medida em que o nascer e o perecer, o desaparecer e o renovar dos pontos temporais não eram senão um ultrapassar inteiramente formal por sobre cada agora para um outro agora homogêneo e, desse modo, era apenas um movimento contínuo ininterrupto. Contra esta *progressão vazia* o si-mesmo é o existente *junto-a-si-mesmo*, cujo recolhimento em si mesmo interrompe

5. *Zeitpunkt* em uma tradução menos literal: "instante" (N. da T.).

a seqüência destituída de determinidade dos pontos temporais, incide na continuidade abstrata e liberta o eu, que nesta descrição de si mesmo se recorda e nela se reencontra do mero sair-fora-de-si e da mudança.

γγ) A duração de um som, de acordo com este princípio, não progride ao indetermindado, e sim suprime com seu início e fim, que desse modo se tornam um iniciar e cessar determinados, a série não diferenciada por si mesma dos momentos temporais. Mas se muitos sons se seguem sucessivamente e cada um por si mesmo conquista uma duração que se distingue de um outro som, então, inversamente, no lugar daquela primeira determinidade *vazia*, é também apenas novamente estabelecida a *multiplicidade* arbitrária e, com isso, igualmente indeterminada das quantidades particulares. Este vagar destituído de regras contradiz igualmente a unidade do eu assim como o movimento progressivo abstrato, e apenas é capaz de se reencontrar e de se satisfazer naquela determinidade diversificada da duração temporal, na medida em que os *quanta* singulares são levados a *uma* unidade, a qual, já que subsume a si as *particularidades*, deve ela mesma ser uma *unidade determinada*, todavia, como mera identidade no exterior, inicialmente pode apenas permanecer de espécie exterior.

β) Isso nos conduz à regulação ulterior que surge com o *compasso*⁶.

αα) A primeira coisa que aqui deve ser examinada consiste |166| no fato de que, conforme foi dito, diferentes partes temporais são reunidas em uma unidade, na qual o eu faz para si mesmo sua identidade consigo mesmo. Uma vez que o eu, como si-mesmo *abstrato*, fornece aqui de início apenas a base, então esta igualdade consigo mesma, no que diz respeito ao progredir contínuo do tempo e de seus sons, também apenas pode se mostrar eficaz como uma igualdade ela mesma abstrata, isto é, como *repetição uniforme* da mesma unidade temporal. De acordo com este princípio, o compasso, segundo sua determinação simples, consiste apenas em estabelecer uma unidade temporal determinada como medida e regra tanto para a interrupção marcada da sucessão temporal, anteriormente não diferenciada, como também para a duração igualmente arbitrária dos sons singulares, que agora são concentrados em uma unidade determinada, e permitir que esta medida temporal se renove constantemente de novo em uniformidade abstrata. O compasso tem a este respeito a mesma tarefa que a regularidade na arquitetura, quando esta, por exemplo, coloca lado a lado, nas mesmas distâncias, colunas de idêntica altura e espessura ou regu-

6. O termo *compasso* possui várias acepções na música, com as quais opera Hegel: 1. Medida de tempo, usada para a repartição dos valores das figuras, marcada na pauta por duas linhas verticais. 2. Regularidade no andamento de uma execução musical. 3. Movimento cadenciado, andamento regular. 4. Medida, regra (N. da T.).

lamenta uma série de janelas, as quais possuem uma grandeza determinada, segundo o princípio da igualdade. Também aqui está presente uma determinidade firme e a repetição inteiramente homogênea da mesma. Nesta uniformidade, a autoconsciência se reencontra a si mesma como unidade, na medida em que reconhece em parte sua própria igualdade como ordenação da multiplicidade arbitrária, em parte no retorno da mesma unidade se recorda que ela já esteve aí presente e justamente por meio de seu retorno se mostra como regra dominante. Mas a satisfação que o eu conquista por meio do compasso neste reencontrar de si mesmo é tão mais completa quanto a unidade e a uniformidade não são atribuídas nem ao tempo nem aos sons como tais, mas são algo que apenas pertence ao eu e é introduzido por ele no tempo para a satisfação de si mesmo. Pois no natural não se encontra esta identidade abstrata. Mesmo os corpos celestes não mantêm em seu movimento nenhum |167| compasso uniforme, e sim aceleram ou retardam seu curso, de modo que em tempo idêntico não percorrem também espaços idênticos. De modo semelhante se dá com os corpos que caem, com o movimento de um dado etc. e o animal reduz muito menos sua corrida, seu salto, seu ataque etc. segundo o retorno exato de uma medida de tempo determinada. O compasso, no que diz respeito a isso, parte muito mais do espírito somente do que as determinidades de grandezas regulares da arquitetura, para a qual se deixam encontrar antes analogias na natureza.

ββ) Se o eu, porém, na multiplicidade dos sons e em sua duração temporal, na medida em que sempre percebe a mesma identidade, que é ele mesmo e que dele decorre, deve por meio do compasso retornar a si mesmo, então, para que a unidade determinada seja sentida [*gefühlt*] como regra, pertence a isso igualmente a presença do que não é regrado e do *não uniforme*. Pois é primeiramente pelo fato de que a determinidade da medida vence e ordena o que é arbitrariamente desigual que ela se revela como unidade e regra da multiplicidade contingente. Ela deve, por isso, acolher a mesma em si mesma e deixar a uniformidade surgir na *não uniformidade*. É isso que primeiramente dá ao compasso sua própria determinidade em si mesma e assim também diante de outras medidas, que podem ser retomadas segundo o compasso.

γγ) É de acordo com isso que a multiplicidade, que é reunida para um compasso, tem a sua *norma* determinada, segundo a qual ela se divide e se ordena, a partir de onde nascem, pois, *em terceiro lugar*, as diversas *espécies de compassos*. A primeira coisa que pode ser indicada a este respeito é a divisão do compasso em si mesmo segundo a numeração par ou ímpar das partes idênticas retomadas. Da primeira espécie são, por exemplo, os compassos de dois quartos e os compassos de quatro quartos. Aqui se mostra a numeração par como predominante. De outra espécie, ao contrário, é o compasso de três quartos, no qual as partes, sem dúvida

idênticas entre si, configuram todavia uma unidade em numeração ímpar. Ambas as determinações se encontram, por exemplo, reunidas no compasso de seis oitavos, o qual numericamente parece na verdade |168| ser igual ao compasso de três quartos, mas de fato não se divide em três partes e sim em duas, das quais, porém, uma assim como a outra, no que se refere à sua divisão mais precisa, tomam como princípio o três como a numeração ímpar.

Tal especificação constitui a regra que constantemente se repete de cada espécie particular de compasso. Mas por mais que o compasso determinado também tenha de reger a *multiplicidade* da duração temporal e suas seções mais curtas e mais longas, assim todavia o seu domínio não pode ser estendido a tal ponto que ele se submeta de modo inteiramente abstrato a esta multiplicidade; que, portanto, no compasso de quatro quartos, por exemplo, apenas possam surgir notas de quartos inteiramente idênticos, no compasso de três quartos apenas três, no de seis oitavas seis etc., e sim a regularidade se limita ao fato de que no compasso de quatro quartos, por exemplo, a soma das notas singulares apenas contém quatro quartos idênticos, os quais nos restantes, todavia, não se fragmentam apenas em oitavas e em sextas, e sim inversamente, de novo, podem igualmente se encolher e de resto também ainda são capazes de grandes diversidades.

γ) Contudo, por mais que avance esta mudança rica de Conteúdo, tanto mais é necessário que as seções essenciais do compasso se façam valer na mesma e também sejam distinguidas efetivamente como a regra que principalmente tem de se ressaltar. Isto ocorre por meio do *ritmo*, o qual primeiramente traz à medida temporal e ao compasso a autêntica vivificação. – Também no que concerne a esta vivificação podem ser distinguidos diversos lados.

αα) O primeiro é o *acento* que, em maior ou menor grau passível de ser ouvido, é colocado sobre partes determinadas do compasso, ao passo que outras, ao contrário, fluem destituídas de acento. Por meio desta elevação e diminuição, elas mesmas novamente diversas, cada espécie de compasso singular alcança seu ritmo particular, que se encontra em conexão exata com o modo de articulação determinado desta espécie. O compasso de quatro quartos, por exemplo, no qual o número par é predominante, possui uma *ársis* dupla⁷: uma vez sobre o primeiro quarto e a seguir sobre o terceiro, porém de modo mais fraco. |169| Denomina-se estas partes, por causa de sua acentuação mais forte, de partes *fortes* do compasso, as outras, ao contrário, de partes *fracas* do compasso. No compasso de três quartos o

7. *Ársis* é, na música, a parte do compasso em que se levanta a mão ou a batuta. Já na poesia possui as seguintes acepções: 1. Elevação da voz em uma das sílabas do pé métrico na poesia latina em oposição a *tésis*; 2. O começo da palavra até a sílaba acentuada, inclusive (N. da T.).

acento repousa sozinho sobre o primeiro quarto, no compasso de seis oitavas, ao contrário, sobre a primeira e a quarta oitava, de modo que aqui o duplo acento ressalta a divisão exata em duas metades.

ββ) Na medida em que a música se torna acompanhante, seu ritmo entra numa relação essencial com o ritmo da *poesia*. Sobre isso eu gostaria apenas de fazer de modo mais geral a observação de que os acentos do compasso não têm de contradizer diretamente os da métrica. Se, por conseguinte, uma sílaba não acentuada segundo o ritmo do verso se encontra em uma parte forte do compasso, mas a ársis ou mesmo a cesura⁸ se encontram numa parte fraca do compasso, então é produzido desse modo uma falsa contradição entre o ritmo da poesia e da música, que seria melhor evitar. O mesmo vale para as sílabas longas e curtas; também elas devem concordar de modo geral com a duração dos sons, de tal forma que as sílabas mais longas recaiam sobre notas mais longas, as mais curtas sobre as mais curtas, mesmo que esta concordância não possa ser executada com a máxima exatidão, na medida em que freqüentemente pode ser permitido à música um espaço de jogo maior para a duração das longas bem como para a divisão mais rica das mesmas.

γγ) Da abstração e do retorno regular rígido do ritmo do compasso deve ser distinguido, em terceiro lugar, para observar desde logo, o *ritmo da melodia* mais animado. A música tem aqui uma liberdade semelhante e mesmo ainda maior do que a poesia. É sabido que na poesia o início e o fim das *palavras* não necessita concordar com o início e o fim dos pés do verso, e sim este encontro completo fornece um verso fraco, sem cesura. Igualmente o início e o fim das frases ou dos períodos não necessitam ser inteiramente o início e o término de um verso; ao contrário, um período encerra-se de preferência no início ou também no |170| meio ou próximo do último pé, e então começa um novo verso, que conduz o primeiro para o verso seguinte. De modo semelhante se passa com a música no que concerne ao compasso e ao ritmo. A melodia e seus diferentes períodos não necessitam começar rigorosamente com o início de um compasso e encerrar com o fim de um outro; em geral podem se emancipar de tal modo que a ársis principal da melodia recai *na* parte de um compasso, ao qual em relação ao seu ritmo comum não cabe tal elevação, ao passo que um som, ao contrário, que no curso natural da melodia não deveria conservar nenhuma elevação marcada, é capaz de ficar na parte forte do compasso, que exige uma ársis, de tal forma que, portanto, um tal som, em re-

8. O termo "cesura" possui os seguintes significados, relacionados à versificação poética e à música: 1. última sílaba de uma palavra que começa o pé de um verso latino ou grego; 2. pausa que se faz no verso, na poesia moderna, depois de cada um dos acentos tônicos predominantes que regulam a cadência; 3. primeira parte das duas em que se divide o verso hexâmetro; 4. pausa no fim do primeiro hemistíquio do verso alexandrino (N. da T.).

lação com o ritmo do compasso, faz efeito de modo diverso da validade que pode reivindicar este som por si mesmo na melodia. De modo o mais agudo, porém, se ressalta o rebate no ritmo do compasso e da melodia na assim chamada síncope⁹.

Se, por outro lado, a melodia em seus ritmos e partes se atém exatamente ao ritmo do compasso, então ela soa facilmente monótona, pobre, destituída de inventividade. O que se pode exigir a este respeito, para dizer de modo breve, é a liberdade da pedanteria do metro e da barbárie de um ritmo uniforme. Pois a deficiência em movimento mais livre, a lentidão e a moleza conduzem facilmente à tristeza e à melancolia, e assim muitas de nossas melodias populares também possuem algo de lúgubre, que arrasta, é pesado, na medida em que a alma tem diante de si apenas uma progressão mais monótona como elemento de sua expressão e é conduzida por seu meio a depositar nela os sentimentos de lamento de um coração partido. — As línguas mediterrâneas, ao contrário, particularmente a italiana, deixam aberto um rico campo para um ritmo e uma efusão variadamente mais movimentados da melodia. Já aqui reside uma diferença essencial entre a música alemã e a italiana. A escanção jâmbica uniforme, pobre, | 171 | que retorna em tantos cantos alemães, acaba com o livre e alegre abandono-de-si [*Sich-Ergehen*] da melodia e impede uma elevação e reviravolta mais amplas. Em época recente parece-me que Reichardt¹⁰ e outros trouxeram uma vida rítmica nova às composições de cantos, justamente porque abandonam este metro jâmbico monótono, embora em alguns de seus cantos ele igualmente ainda predomine. Mas a influência do metro jâmbico não se encontra apenas nos cantos, e sim também em muitas de nossas maiores peças musicais. Mesmo no “Messias” de Händel, em muitas árias e coros a composição não segue apenas, com verdade declamatória, o sentido das palavras, mas também a cadência do ritmo jâmbico, em parte na mera diferença das longas e breves, em parte no fato que a longa jâmbica alcança no metro um som mais elevado do que a sílaba curta. Este caráter é certamente um dos momentos por meio do qual nós alemães nos sentimos inteiramente à vontade na música de Händel, independentemente de seus outros méritos, de seu impulso majestoso, de seu movimento tempestuoso, de sua plenitude de sentimentos tanto religiosamente profundos quanto idilicamente simples. Este ingrediente rítmico da melodia se aproxima muito mais de nosso ouvido do que dos italianos, que nisso podem encontrar algo não-livre, estranho e heterogêneo para o seu ouvido.

9. Ligação da última nota de um compasso musical com a primeira do seguinte (N. da T.).

10. Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Compositor e musicógrafo alemão, mestre de capela de Frederico II, em seguida de Jérôme Bonaparte, rei da Westfália, compôs óperas, cantatas e música de câmara, e sobretudo *Lieder*, odes e baladas sobre poemas de Goethe, de quem era amigo (N. da T.).

b. A harmonia

O outro lado, pois, por meio do qual a base abstrata do compasso e do ritmo alcança primeiramente seu preenchimento e, desse modo, a possibilidade de se tornar música propriamente concreta, é o reino dos sons como *sons*. Este âmbito mais essencial da música abraça as leis da *harmonia*. Aqui se apresenta um novo elemento, na medida em que um corpo, por meio de sua vibração, para a arte não apenas sai da possibilidade de exposição [*Darstellbarkeit*] de sua Forma [*Form*] *espacial* e se move na direção do desenvolvimento de sua forma [*Gestalt*] por assim dizer *temporal*, mas também *ressoa* diversamente segundo sua constituição física particular |172| bem como segundo seu comprimento e brevidade distintos e número de vibrações, para o qual conduz durante um tempo determinado, e por isso a este respeito deve ser apreendido pela arte e ser configurado artisticamente.

No que se refere a este segundo elemento, temos três pontos principais a serem ressaltados de modo mais determinado.

A *primeira questão*, a saber, que se oferece à nossa consideração, é a diferença dos *instrumentos* particulares, cuja invenção e preparação foram necessárias à música para produzir uma totalidade, que já em relação ao som sensível, independente de toda diversidade na relação recíproca de altura e profundidade, constitui um círculo de sons distintos.

Em segundo lugar, todavia, o ressoar musical, não obstante a diversidade dos instrumentos e da voz humana, é em si mesmo uma totalidade articulada de sons diversos, de séries de sons e tonalidades, os quais inicialmente repousam sobre relações quantitativas e, na determinidade destas relações, são os sons que cada instrumento e a voz humana, segundo seu ressoar específico, têm a tarefa de produzir em maior ou menor completude.

Em terceiro lugar, a música não consiste nem em intervalos singulares nem em meras séries abstratas e em tonalidades que se separam, mas é uma consonância, uma oposição e uma mediação concretas de sons, que desse modo tornam necessárias uma progressão e uma transição um no outro. Esta combinação e mudança não repousa sobre a mera contingência e o arbítrio, mas está submetida a leis determinadas, nas quais todo elemento verdadeiramente musical tem sua base necessária.

Mas se passarmos para uma consideração mais determinada destes pontos de vista, então eu devo me restringir, como já indiquei anteriormente, particularmente às observações as mais universais.

|173|α) A escultura e a pintura encontram em maior ou menor grau seu material sensível, a madeira, a pedra, o metal etc. as cores e assim por diante, já pron-

to ou tem necessidade de elaborá-lo em menor grau, para deixá-lo preparado para o uso artístico.

α) Mas a música, que em geral se move em um elemento primeiramente feito por meio da arte e para a mesma, deve passar por uma preparação prévia significativamente mais difícil antes que alcance a produção dos sons. A escultura e a pintura, afora a mescla dos metais para a fusão, a combinação das tintas com seivas de plantas, óleos e coisas semelhantes, a mistura para novas nuances etc., não necessitam de nenhuma invenção mais complexa. Com exceção da voz humana, que é dada imediatamente pela natureza, a música deve, ao contrário, criar inteiramente para si seus meios usuais para o ressoar efetivo, antes que ela possa em geral existir.

β) No que concerne a estes meios como tais, já apreendemos anteriormente o ressoar *de* modo que ele é um vibrar do subsistir espacial, a primeira animação interior que se faz valer diante da mera separação recíproca sensível, e por meio da negação sai da espacialidade real como unidade ideal de todas as propriedades físicas do peso específico, da espécie de coerência de um corpo. Se, a seguir, perguntarmos pela constituição qualitativa deste material que aqui é levado a ressoar, então vemos que ele é, tanto segundo sua natureza física como também em sua construção artificial, sumamente variado: ora uma coluna de ar retilínea ou curva, que é delimitada por um canal fixo de madeira ou de metal, ora uma corda de metal ou de tripa retilínea esticada, ora uma superfície esticada, feita de pergaminho, ou um sino de vidro e de metal. – Podemos a este respeito fazer as seguintes distinções principais.

Em primeiro lugar, é a direção *linear* que constitui o elemento dominante [174] e que produz os instrumentos que de fato podem ser musicalmente utilizáveis, seja quando uma coluna de ar destituída de coesão, como nos instrumentos de sopro, fornece o princípio principal, ou uma coluna material, que é esticada rigidamente, todavia deve conservar elasticidade suficiente para ainda poder vibrar, como nos instrumentos de cordas.

O *segundo aspecto*, ao contrário, é o elemento da superfície, que, todavia, apenas fornece instrumentos subordinados, como os tímpanos¹¹, o sino, o acordeão. Pois há entre a interioridade que se percebe e aqueles sons uma simpatia secreta, segundo a qual a subjetividade em si mesma simples exige a vibração que ressoa do comprimento simples em vez de superfícies largas ou redondas. O interior é, a saber, com o sujeito, este ponto espiritual, que no som se percebe como a sua *exte-*

11. Instrumento de percussão, de forma semi-esférica, coberto por uma pele tensa, sobre que se toca (por se tocarem dois ao mesmo tempo, usa-se mais no plural) (N. da T.).

riorização [Entäußerung]. Mas a próxima superação de si e exteriorização do ponto não é a superfície, e sim a direção simples linear. A este respeito, superfícies largas e redondas não são adequadas à necessidade e à força do perceber.

No caso dos tímpanos é a pele esticada sobre a caixa de ressonância que, batida em *um* ponto, faz vibrar toda a superfície apenas em uma ressonância abafada, que certamente deve ser afinada, mas em si mesma, como todo o instrumento, não pode ser levada nem a uma determinidade mais precisa nem a uma grande multilateralidade. Encontramos o oposto no acordeão e em seus sinos de vidro temperados. Aqui a intensidade concentrada, que não sai para fora, é de tal modo penetrante que muitos homens, ao ouvi-la, logo sentem uma dor de cabeça. Além disso, este instrumento, não obstante seu efeito específico, não conseguiu conquistar um agrado duradouro e também dificilmente pode ser unido a outros instrumentos, na medida em que se adapta muito pouco a eles. – No *sino* ocorre a mesma deficiência em sons diversificados e batida semelhante à dos tímpanos, todavia o sino não é tão surdo | 175 | como estes, e sim ressoa livremente, embora sua ressonância retumbante seja sobretudo, por assim dizer um eco de uma única batida pontual.

Como instrumento mais livre e, segundo o seu som, o mais completo, podemos, *em terceiro lugar*, designar a voz humana, que reúne em si mesma o caráter do instrumento de sopro e de cordas, na medida em que aqui em parte é uma coluna de ar que vibra, em parte também se acrescenta, por meio dos músculos, o princípio de uma corda rigidamente esticada. Tal como já vimos na cor da pele humana, que contém como unidade ideal as cores restantes e, desse modo, é a cor em si mesma a mais perfeita, assim também a voz humana contém a totalidade ideal do ressoar, que nos demais instrumentos apenas se desdobra em suas diferenças particulares. Desse modo, ela é o som perfeito e se funde também com os demais instrumentos de modo o mais dócil e belo. Ao mesmo tempo, a voz humana se deixa perceber a si como o ressoar da alma mesma, como o som que tem o interior segundo sua natureza como expressão do interior e rege imediatamente esta exteriorização. Nos instrumentos restantes, ao contrário, é colocado em movimento um corpo [Körper] indiferente à alma e seu sentimento e mais distante segundo sua constituição, mas no canto a alma ressoa de seu próprio corpo [Leib]. Assim também se desdobra, tal como o ânimo subjetivo e o sentimento mesmo, a voz humana em uma grande multiplicidade da particularidade, que então, no que concerne às diferenças mais gerais, tem como base relações naturais nacionais e de outra ordem. Assim, por exemplo, os italianos são um povo do canto, no qual surgem com a maior frequência as mais belas vozes. Um lado principal nesta beleza é primeiramente o elemento material do ressoar como ressoar, o puro metal, que não deve nem desembocar na mera agudeza e na fragilidade cristalina nem permanecer abafado e oco, mas, sem prosseguir para o tremor

do som, todavia ainda conserva neste som, que, por assim dizer, |176| se mantém unido compactamente, ao mesmo tempo uma vida interior e uma vibração do som. Nisso, pois, a voz humana deve sobretudo ser pura, isto é, ao lado do som em si mesmo fechado não deve se fazer valer nenhum outro ruído.

γγ) Esta totalidade de instrumentos a música pode utilizar ou isoladamente ou num pleno acordo. Particularmente, nesta última relação a arte apenas se desenvolveu em época recente. A dificuldade de tal combinação adequada à arte é grande, pois cada instrumento tem seu caráter peculiar, que não se adapta imediatamente à particularidade de um outro instrumento, de modo que tanto no que diz respeito ao acordo sonoro [*Zusammenklingen*] de muitos instrumentos de gêneros diversos como também para o surgimento eficaz de qualquer espécie particular – dos instrumentos de sopro ou de cordas, por exemplo, ou para o ressonar repentino do sinal do clarim e para a sucessão alternante dos sons ressaltados pelo coro conjunto – são necessários grande conhecimento, circunspeção, experiência e dom de invenção, para que em tais diferenças, mudanças, oposições, avanços e mediações, também não se sinta a falta de um sentido interno, de uma alma e sentimento. Assim, por exemplo, nas sinfonias de Mozart – que era um grande mestre também na instrumentação e em sua multiplicidade plena de sentido, igualmente viva quanto clara – a alternância dos instrumentos particulares muitas vezes se me mostrou como um concerto dramático, uma espécie de diálogo, no qual em parte o caráter de uma espécie de instrumento se estende até o ponto em que o caráter do outro é indicado e preparado, em parte um dá uma resposta a outro ou acrescenta aquilo que, para ser expressado adequadamente, não é facultado ao som do que o precedeu, de sorte que assim surge de um modo o mais gracioso um colóquio do som e do ressoar, do começar, do continuar e do completar.

|177| β) O *segundo* elemento que ainda deve ser mencionado não concerne mais à qualidade física do som, mas à determinidade do som em si mesmo e à relação com outros sons. Esta relação objetiva, por meio da qual o som primeiramente se expande num círculo de sons igualmente permanentes em si mesmos, como singulares, firmemente determinados bem como em relação essencial uns com os outros, constitui o elemento propriamente *harmônico* da música e repousa, segundo seu lado inicialmente ele mesmo de novo físico, sobre *diferenças quantitativas* e proporções numéricas. Mais precisamente, quanto a este sistema harmônico, são importantes no atual estágio os seguintes pontos:

Primeiramente, os sons singulares em sua relação de medida determinada e na referência dos mesmos com outros sons: a doutrina dos *intervalos* singulares;

Em segundo lugar, a série combinada de sons em sua sucessão mais simples, na qual um som remete imediatamente a um outro: a *escala*;

Em terceiro lugar, a diversidade destas escalas, as quais, na medida em que cada som inicia de um outro como seu som fundamental, se tornam *tonalidades* particulares, distintas das demais, bem como se tornam a totalidade destas espécies.

αα) Os sons singulares não conservam apenas seu ressoar, mas também a determinidade mais precisamente acabada dele por meio de um corpo vibrante. Para poder chegar a tal determinidade, a espécie mesma da vibração não deve ser contingente e arbitrária, e sim firmemente em si mesma determinada. A coluna de ar, a saber, ou a corda esticada, a superfície etc., que ressoam, possuem um comprimento e uma extensão em geral; se se toma, por exemplo, uma corda e se fixa ela em dois pontos e se põe em vibração a parte tensa que reside entre eles, então a próxima coisa que entra em questão é a espessura e a tensão. Se estas são inteiramente iguais nas duas cordas, então trata-se, segundo uma observação feita primeiramente por Pitágoras, principalmente do comprimento, na medida em que as mesmas cordas, em comprimento diverso, |178| durante uma duração idêntica, fornecem um número diverso de vibrações. A diferença deste número com um outro e a relação com um outro número constituem a base para a diferença e a relação dos sons particulares, no que se refere à sua altura e profundidade.

Mas se ouvirmos tais sons, então o sentimento desta percepção é algo inteiramente diferente de uma tal relação numérica árida; não precisamos saber nada sobre números e proporções aritméticas, aliás mesmo que vejamos a corda vibrar, todavia desaparece em parte esta vibração sem que possamos apreendê-la em números, em parte não necessitamos de modo algum de uma visão sobre o corpo que ressoa para alcançar a impressão de seu som. A conexão do som com estas relações numéricas pode, por isso, inicialmente não apenas parecer inacreditável, mas pode aliás ganhar a aparência de que o ouvir e a compreensão interior das harmonias são inclusive denegridos por meio da recondução ao mero quantitativo. Todavia, a relação numérica das vibrações na mesma duração é e permanece a base para a determinidade dos sons. Pois o fato de que nosso sentimento do ouvir é em si mesmo simples não fornece um fundamento para uma objeção válida. O que fornece uma impressão simples, pode em si, segundo seu conceito quanto segundo sua existência, também ser algo em si mesmo variado e algo que está em relação essencial com um outro. Se vemos, por exemplo, o azul ou o amarelo, o verde ou o vermelho, na pureza específica destas cores, então elas possuem igualmente a aparência de uma determinidade inteiramente simples, ao passo que o violeta se mostra facilmente como uma mistura do azul e do vermelho. Não obstante, também o puro azul não é algo simples, mas uma relação determinada de interpenetração do claro e do escuro. Sentimentos religiosos, o sentimento [*Gefühl*] do que é justo neste ou naquele caso, aparecem como igualmente simples, e todavia tudo o que é reli-

gioso, cada relação jurídica, contém uma multiplicidade de |179| determinações particulares, cuja unidade fornece este sentimento simples. Do mesmo modo, também o som, por mais que o ouçamos e sintamos como algo em si mesmo puramente simples, repousa sobre uma multiplicidade, a qual, porque o som nasce por meio da vibração do corpo e desse modo recai no *tempo* por meio de suas oscilações, tem de ser deduzida a partir da determinidade deste vibrar temporal, isto é, a partir do *número determinado* de oscilações em um tempo determinado. No que diz respeito ao detalhe de tal dedução, quero apenas chamar a atenção para o que segue.

Os sons imediatamente *concordantes*, em cujo ressoar a diversidade não é perceptível como oposição, são aqueles nos quais a relação numérica de suas oscilações permanecem de espécie *mais simples*, ao passo que aqueles que não são em princípio concordantes possuem em si mesmos proporções *mais complexas*. Da primeira espécie são, por exemplo, as oitavas. Se, a saber, afinamos uma corda, cujas oscilações determinadas dão o som fundamental, e se divide a mesma, então esta segunda metade, comparada com a primeira, realiza o dobro de oscilações em tempo idêntico. Igualmente na *quinta* três oscilações dizem respeito a *dois* dos sons fundamentais; *cinco* a *quatro* dos sons fundamentais na *terça*. De outro modo, ao contrário, ocorre com a segunda e a sétima, onde *oito* oscilações do som fundamental recaem sobre *nove* e *quinze*.

ββ) Na medida em que, como já vimos, estas relações não devem ser escolhidas casualmente, mas devem conter uma necessidade interior para seus lados particulares bem como para sua totalidade, assim os intervalos singulares, que se deixam determinar segundo tais relações numéricas, não podem ficar em sua indiferença uns com os outros, mas tem de se unir como uma totalidade. O primeiro conjunto de sons que disso decorre não é, porém, ainda uma sintonia *concreta* dos sons diversos, mas uma sucessão completamente abstrata de um sistema, uma sucessão de sons segundo sua relação mútua a mais simples |180| e com a posição no seio de sua totalidade. É isto que fornece a série simples dos sons, a *escala*. A determinação fundamental dela é a tônica, que se repete em sua oitava e estende os seis sons restantes no interior deste duplo limite, o qual, desse modo, para que o som fundamental em sua oitava concorde imediatamente consigo mesmo, volta para si mesmo. Os outros sons da escala novamente concordam com o som fundamental em parte apenas imediatamente, como a *terça* e a *quinta*, ou têm contra o mesmo uma diversidade mais essencial do ressoar, tal como a *segunda* e a *sétima*, e se ordenam, pois, numa sucessão específica, cuja determinidade eu contudo não pretendo aqui discutir mais amplamente.

γγ) Desta escala, *em terceiro lugar*, surgem as *tonalidades*. Cada som da escala, a saber, pode ele mesmo ser novamente transformado em som fundamental de

uma nova série particular de sons, que se ordena como a primeira segundo a mesma lei. Com o desenvolvimento da escala para uma riqueza maior de sons, também se ampliou, por isso, o número de tonalidades; como, por exemplo, a música moderna se move em espécies mais variadas de sons do que a música dos antigos. Uma vez que, além disso, os diversos sons da escala em geral, como vimos, estão numa relação de uma concordância mútua mais imediata ou de um desvio e diferença mais essenciais um diante do outro, então também as séries que decorrem destes sons, enquanto sons fundamentais, mostram ou uma relação mais precisa de parentesco e, por isso, permitem imediatamente uma transição de uma para a outra ou impedem uma tal progressão não mediada, por causa de sua estranheza. Além disso, as tonalidades se separam na diferença de dureza e suavidade, da tonalidade maior e menor¹², e possuem por fim, por meio do som fundamental, do qual procedem, um caráter determinado, o qual, por seu lado, corresponde novamente a um modo particular do sentimento, do lamento, da alegria, da tristeza, do incitamento encorajador etc. Nesse sentido, os antigos |181| trataram muito da diferença entre as tonalidades e desenvolveram a mesma para um uso variado.

γ) O terceiro ponto principal, com cuja consideração podemos encerrar nossas breves indicações sobre a doutrina da harmonia, concerne à concordância sonora dos sons mesmos, ao *sistema dos acordes*.

αα) Vimos certamente até agora que os intervalos constituem um todo; esta totalidade, todavia, expandiu-se nas escalas e nas tonalidades inicialmente apenas para meras séries, em cuja sucessão cada som surgiu para si mesmo isoladamente. Desse modo, o soar ainda permaneceu abstrato, já que sempre apenas se apresentou *uma* determinidade particular. Mas, na medida em que os sons [*die Töne*] apenas de fato são o que são por meio de sua relação mútua, assim o soar [*das Tönen*] também deverá conquistar existência como este soar concreto mesmo, isto é, diversos sons têm de se unir em um e mesmo soar. Este ressoar conjunto [*Miteinanderklingen*], no qual, contudo, não se trata essencialmente do número de sons que se unem, de modo que dois sons já podem formar uma tal unidade, constitui o conceito de *acorde*. Se já os sons isolados em sua determinidade não devem permanecer entregues à contingência e ao arbítrio, mas sim regulados por meio de uma regularidade interna e ordenados em sua sucessão, assim a mesma regularidade também deverá surgir para o acorde, a fim de determinar que espécie de combinações tem de ser favoráveis ao uso musical, que espécie, ao contrário, tem de ser excluída

12. "*der Härte und Weiche, der Dur- und Molltonart*": Hegel explicita aqui o sentido dos termos italianos adotados pelo alemão para designar o modo maior (*Dur*, do latim *durus*) e menor (*Mol* do latim *mollis*) (N. da T.).

dele. Estas leis primeiramente fornecem a doutrina da harmonia em sentido próprio, segundo a qual também os acordes novamente se desdobram num sistema em si mesmo necessário.

ββ) Neste sistema, os acordes prosseguem para a *particularidade* e diversidade mútua, já que são sempre sons *determinados* que ressoam conjuntamente. Por isso, sempre temos, imediatamente diante de nós, uma totalidade de acordes *particulares*. |182| No que concerne à divisão mais geral deles, se fazem valer aqui novamente as determinações mais precisas que eu já mencionei de passagem nos intervalos, nas escalas e nas tonalidades.

Uma *primeira* espécie de acordes, a saber, é aquela a que se acrescentam sons que imediatamente concordam uns com os outros. Neste soar não se apresenta, por conseguinte, nenhuma oposição, nenhuma contradição, e a consonância completa permanece imperturbada. Este é o caso nos assim chamados acordes *consonantes*, cuja base é fornecida pela *tríade*¹³. É sabido que o mesmo decorre do som fundamental, da terça ou mediante e da quinta ou dominante. Aqui o conceito da harmonia é expresso na sua Forma mais simples, aliás, a natureza do conceito em geral. Pois temos diante de nós uma totalidade de sons diversificados, que mostram esta diferença igualmente como unidade imperturbada; trata-se de uma identidade imediata, à qual, porém, não falta em particularização e mediação, ao passo que a mediação ao mesmo tempo não fica presa à autonomia dos sons diferenciados e apenas pode contentar-se com o mero ir e vir de uma relação relativa, e sim realiza efetivamente a unificação e, desse modo, retorna em si mesma para a imediatidade.

Mas o que, *em segundo lugar*, ainda falta às diversas espécies de tríades, que eu aqui não posso comentar mais detalhadamente, é o surgir efetivo de uma oposição mais profunda. Já vimos anteriormente, porém, que a escala, além daqueles sons que concordam mutuamente sem oposição, ainda contém outros sons que superam esta concordância. Um tal som é a sétima maior e menor. Já que estas igualmente pertencem à totalidade dos sons, então elas também deverão procurar acesso na tríade. Mas se isso ocorre, então aquela unidade e consonância imediatas estão destruídas, na medida em que se acrescenta um som que ressoa essencialmente de modo diferente, por meio do qual primeiramente surge de modo verdadeiro uma *diferença determinada*, e na verdade como oposição. |183| É isto que constitui a autêntica profundidade do soar, o fato de que ele também prossegue para oposições essenciais e não teme a agudeza e o dilaceramento delas. Pois o verdadeiro conceito é certamente unidade em si mesma; mas não apenas imediata, e sim essencial-

13. Acorde de três sons (N. da T.).

mente unidade em si mesma dissociada, que se decompôs em oposições. Assim, por exemplo, eu na verdade desenvolvi na minha *Lógica* o conceito como subjetividade, mas esta subjetividade como unidade ideal transparente se supera no que lhe é oposto, na objetividade; aliás, ela mesma como a mera idealidade [*Ideelle*] é apenas uma unilateralidade e particularidade que se conserva diante de um outro, de algo oposto, da objetividade, e é apenas subjetividade verdadeira quando penetra nesta oposição e a supera e dissolve¹⁴. Assim, no mundo efetivo também é dado às naturezas mais elevadas o poder de suportar e vencer em si mesmas a dor da oposição. Se a música deve expressar de acordo com a arte tanto o significado interior como também o sentimento subjetivo do Conteúdo o mais profundo, do religioso, por exemplo, e na verdade do religioso-cristão, no qual os abismos da dor constituem um lado principal, então ela deve possuir em seu âmbito sonoro meios que são capazes de descrever a luta das oposições. Este meio ela conquista nos acordes dissonantes denominados de sétimos e nonos, cuja indicação mais determinada eu todavia não posso explorar no pormenor.

Se olharmos, ao contrário, *em terceiro lugar*, para a natureza geral destes acordes, então o ponto ulterior importante consiste no fato de que eles mantêm em uma e mesma unidade elementos opostos nesta Forma da oposição mesma. Mas que algo oposto como algo oposto esteja em unidade é em si mesmo contraditório e sem consistência. Oposições [*Gegensätze*] em geral não possuem, segundo o seu conceito interior, nenhuma sustentação firme, nem em si mesmas nem em sua oposição [*Entgegensetzung*]. Ao contrário, elas sucumbem em sua oposição mesma. A harmonia não pode, por isso, ficar presa a tais acordes, |184| que apenas fornecem ao ouvido uma contradição que exige a sua solução para levar uma satisfação ao ouvido e ao ânimo. Com a oposição, nesta medida, está imediatamente dada a necessidade de uma *dissolução* da dissonância e um retorno às tríades. Este movimento, como regresso da identidade a si mesma, é primeiramente, em geral, o verdadeiro. Na música, porém, esta identidade plena é ela mesma apenas possível como uma separação recíproca temporal de seus momentos, os quais, por isso, tornam-se uma sucessão, revelam todavia seu pertencimento recíproco pelo fato de que se apresentam um diante do outro como um progresso em si mesmo fundamentado e como um decurso essencial de mudança.

14. A *Ciência da Lógica* [*Wissenschaft der Logik*] é a segunda grande obra de Hegel, após a *Fenomenologia do Espírito* (1807), escrita no período de Nuremberg (1808-1816), quando o filósofo era diretor de ginásio, e publicada entre 1812-1816. A segunda parte desta obra trata da lógica subjetiva ou da doutrina do conceito, cuja primeira seção se ocupa com a "subjetividade", a segunda, por sua vez, com a "objetividade" e a terceira com a "Idéia", como síntese destes dois âmbitos (N. da T.).

γγ) Com isso chegamos a um *terceiro* ponto, ao qual ainda temos de dedicar atenção. Se, a saber, a escala já era uma seqüência de sons em si mesma firme, embora inicialmente ainda abstrata, então os acordes também não permanecem isolados e autônomos, e sim alcançam uma referência interior mútua e a necessidade da mudança e do progredir. Nesta progressão, embora a mesma possa obter uma amplitude mais significativa de alternância do que era possível na escala, não deve contudo se misturar novamente o mero arbítrio, e sim o movimento de acorde para acorde deve repousar em parte na natureza do acorde mesmo, em parte nas tonalidades, para as quais os mesmos conduzem. A este respeito, a teoria da música estabeleceu variadas proibições, cuja discussão e fundamentação todavia poderá nos enredar em discussões demasiadamente difíceis e vastas. Eu pretendo, por isso, contentar-me com estas poucas observações mais gerais.

c. A melodia

Se olharmos para trás, para o que inicialmente nos ocupou no que se refere aos meios de expressão musicais particulares, assim vimos *primeiramente* o modo de configuração da |185| duração *temporal* dos sons, no que diz respeito à medida temporal, ao compasso e ao ritmo. A partir daqui prosseguimos para o soar *efetivo*, e na verdade *primeiramente* para o ressoar dos instrumentos e da voz humana, *em segundo lugar* para a firme determinação de medida fixa dos intervalos e para a sua seqüência abstrata na escala e nas diversas tonalidades; *em terceiro lugar*, para as leis dos acordes particulares e seu prosseguimento mútuo. O *último* âmbito, pois, no qual os âmbitos anteriores se fundem em unidade [*in eins bilden*] e nesta identidade fornecem a base para o desdobramento e unificação apenas verdadeiramente livres dos sons, é a *melodia*.

A harmonia, a saber, abrange apenas as relações essenciais que constituem a lei da necessidade para o mundo dos sons, mas tampouco como o compasso e o ritmo ela abrange a música propriamente dita, e sim apenas a base substancial, que são o fundamento e o terreno regulares sobre os quais se move a alma livre. O poético da música, a linguagem da alma, que derrama o prazer interior e a dor do ânimo em sons e nesta efusão se eleva suavemente acima da força natural do sentimento, na medida em que faz da comoção [*Ergriffensein*] atual do interior uma percepção de si mesmo, um demorar livre junto a si mesmo e dá ao coração, desse modo, igualmente a libertação da pressão advinda da alegria e do sofrimento — o livre soar da alma no campo da música é *primeiramente* a melodia. É deste último âmbito, na medida em que constitui o lado poético mais elevado da música, o

âmbito de seus sentimentos propriamente artísticos no emprego dos elementos até agora considerados, do qual principalmente se deveria tratar. Contudo, surgem novamente no caminho justamente as dificuldades já mencionadas acima. Por um lado, a saber, caberia a um tratado mais amplo e fundamentado do objeto um conhecimento mais exato das regras da composição e uma familiaridade inteiramente diferente com as obras artísticas musicais mais completas, do que eu a possuo e que soube adquirir, já que sobre isso |186| raramente se ouve algo de determinado e minucioso dos autênticos conhecedores e músicos de profissão – destes últimos ainda menos, pois com frequência são os mais desprovidos de espírito. Por outro lado, reside na natureza da música mesma, que nela menos do que nas demais artes se pode e se deve poder fixar e ressaltar de modo mais universal algo de determinado e particular. Pois, por mais que a música também acolha em si mesma um conteúdo espiritual e faça do interior deste objeto ou dos movimentos interiores do sentimento um objeto de sua expressão, este conteúdo permanece, justamente porque é abarcado segundo a sua interioridade ou ecoa como sentimento subjetivo, mais indeterminado e vago, e as mudanças musicais não são todas as vezes ao mesmo tempo também a mudança de um sentimento ou representação, de um pensamento ou de uma forma individual, mas um movimento progressivo meramente musical, que joga consigo mesmo e nisso introduz um método. Eu pretendo, por isso, apenas me restringir às seguintes observações universais que me parecem interessantes e que me chamaram a atenção.

α) A melodia, em seu livre desdobramento dos sons, por um lado, na verdade, paira independentemente acima do compasso, do ritmo e da harmonia, todavia, por outro lado, não tem nenhum outro meio para a sua efetivação senão justamente os movimentos dos sons adequados ao ritmo e ao compasso em suas relações essenciais e em si mesmas necessárias. O movimento da melodia está, por conseguinte, encerrado nestes meios de sua existência e não deve neles querer conquistar existência contra a legalidade deles, necessária segundo a coisa. Nesta ligação estreita com a harmonia como tal, a melodia não perde, todavia, a sua liberdade, e sim se liberta apenas da subjetividade do arbítrio contingente na progressão caprichosa e nas mudanças bizarras e alcança justamente por esta via primeiramente sua verdadeira autonomia. Pois a autêntica liberdade não se põe contra o necessário como uma potência estranha e que, por isso, pressiona e oprime, |187| e sim tem este substancial como a essência que reside no interior dela mesma, com ela idêntica, em cujas exigências ela por isso segue de *tal* modo apenas suas próprias leis e dá satisfação à sua própria natureza que ela, ao sair destas prescrições, iria primeiramente se afastar de si e seria infiel a si mesma. Inversamente, porém, também se mostra que o compasso, o ritmo e a harmonia, tomados por si mesmos, são apenas

abstrações, que em seu isolamento não possuem nenhuma validade musical, mas apenas por meio da melodia e no seio dela, como momentos e lados da melodia mesma, podem chegar a uma existência verdadeiramente musical. Em tal diferença, levada deste modo a uma sintonia, entre a harmonia e a melodia, reside o mistério principal das grandes composições.

β) No que se refere, *em segundo lugar*, ao caráter *particular* da melodia, parecem-me ser de importância as seguintes diferenças.

αα) A melodia, *em primeiro lugar*, no tocante ao seu decurso harmônico, pode restringir-se a um círculo inteiramente simples de acordes e tonalidades, na medida em que ela apenas se expande no seio daquelas relações sonoras sem oposição e concordando mutuamente, as quais ela então maneja meramente como base, para encontrar no solo delas apenas os pontos de sustentação mais gerais para a sua figuração e movimento mais precisos. Melodias das canções, por exemplo, que por isso não serão superficiais, mas podem ser de profunda alma de expressão, se deixam levar mais facilmente assim para lá e para cá nas mais simples relações da harmonia. Elas não criam, por assim dizer, um problema com os enredamentos mais difíceis do acorde e das tonalidades, na medida em que se contentam com passagens e modulações que, para provocar uma concordância recíproca, não se impelem para oposições agudas e não exigem mediações variadas, antes que a unidade satisfatória tenha de ser produzida. Esta espécie de tratamento pode, sem dúvida também conduzir para a superficialidade, como em muitas |188| melodias italianas e francesas modernas, cuja seqüência harmônica é de espécie inteiramente superficial, ao passo que o compositor apenas procura substituir o que lhe falta nesta direção por meio do estímulo picante do ritmo ou por meio de outros temperos. De modo geral, porém, o vazio da melodia não é o efeito necessário da simplicidade da base harmônica.

ββ) Uma diferença ulterior consiste, *em segundo lugar*, no fato de que a melodia não se desenvolve mais, como no primeiro caso, meramente em um desdobramento de sons singulares em uma seqüência harmoniosa que se move relativamente por si mesma como mera base, e sim que cada som singular da melodia se preenche como um todo concreto em um acorde e, desse modo, alcança em parte uma riqueza de sons, em parte se mescla de modo tão estreito com o curso da harmonia que nenhuma diferença mais determinada pode ser feita entre uma melodia que se explica por si mesma e uma harmonia que apenas fornece os pontos de sustentação de acompanhamento e o fundamento e solo mais firmes. A harmonia e a melodia permanecem então um e mesmo todo compacto, e uma mudança num lado é ao mesmo tempo uma mudança necessária noutro lado. Isso ocorre, por exemplo, particularmente nos coros a quatro vozes. Igualmente uma e mesma melodia pode

se mesclar de tal modo em várias vozes que este entretecimento constitui um curso harmonioso, ou mesmo diversas melodias podem também ser elaboradas harmoniosamente uma na outra de modo semelhante, de sorte que sempre o encontro de sons determinados destas melodias fornece uma harmonia, como, por exemplo, ocorre com freqüência nas composições de Johann Sebastian Bach. A progressão se divide então em cursos que divergem variadamente um do outro, que parecem autonomamente coexistir ou misturar-se, todavia conservam mutuamente uma referência essencialmente harmoniosa, que desse modo novamente introduz uma coesão necessária.

γγ) Em tal modo de tratamento, a música mais profunda não apenas *pode* |189| conduzir seus movimentos até os limites da consonância imediata, inclusive violar a mesma previamente para retornar a ela, e sim *deve*, ao contrário, separar em dissonâncias a primeira concordância simples. Pois em tais oposições estão primeiramente fundamentadas as relações e os mistérios mais profundos da harmonia, nos quais reside uma necessidade por si mesma, e assim os movimentos da melodia profundamente penetrantes também apenas podem encontrar a sua base nestas relações harmônicas mais profundas. A audácia da composição musical, por isso, abandona a progressão meramente consonante, parte para oposições, convoca todas as contradições e dissonâncias mais fortes e revela seu próprio poder revolvendo todas as potências da harmonia, cujas lutas ela igualmente tem de poder acalantar e com isso tem a certeza de festejar a vitória satisfatória do repouso melódico. Esta é a luta entre a liberdade e a necessidade: uma luta entre a liberdade da fantasia, de se abandonar às suas asas, com a necessidade daquelas relações harmônicas que ela necessita para a sua exteriorização e nas quais reside o seu próprio significado. Mas se a questão principal é a harmonia, o emprego de todos os seus meios, a audácia da luta neste emprego e contra estes meios, a composição facilmente se torna pesada e erudita, na medida em que ou lhe falta efetivamente a liberdade do movimento ou ela pelo menos não deixa que se mostre o triunfo completo do mesmo.

γ) Em *terceiro lugar*, em cada melodia, a saber, o que é propriamente melódico, *cantabile*, seja em que espécie de música for, deve mostrar-se como o que é predominante, independente, que na riqueza de sua expressão não se esquece e se perde. Segundo este lado, a melodia é na verdade a infinita capacidade de determinação e a possibilidade no movimento progressivo de sons, os quais, porém, devem ser conduzidos de modo que sempre um todo em si mesmo total e fechado permaneça diante dos nossos sentidos. |190| Este todo contém certamente uma multiplicidade e tem em si mesmo um progresso, mas como totalidade deve ser em si mesmo firmemente acabado e necessita nesta medida de um início e término determinados, de sorte que o centro é apenas a mediação daquele início e deste fim. Apenas como este movi-

mento, que não se encaminha para o indeterminado, mas é em si mesmo articulado e retorna a si mesmo, a melodia corresponde ao ser-junto-a-si-mesmo livre da subjetividade, de quem deve ser a expressão. E unicamente assim a música – em seu elemento peculiar da interioridade, que se torna imediatamente exteriorização, e da exteriorização, que se torna imediatamente interior – exerce a idealidade e a libertação que, ao obedecerem ao mesmo tempo a necessidade harmônica, situam a alma na percepção de uma esfera mais elevada.

3. A RELAÇÃO DOS MEIOS DE EXPRESSÃO MUSICAL COM O SEU CONTEÚDO

Após indicarmos o caráter geral da música, consideramos os lados particulares segundo os quais devem se configurar os sons e sua duração temporal. Mas na medida em que entramos com a melodia no âmbito da invenção artística livre e da criação musical efetiva, trata-se imediatamente de um *conteúdo* que deve alcançar no ritmo, na harmonia e na melodia uma expressão adequada à arte. O estabelecimento das espécies gerais desta expressão fornece, pois, o último ponto de vista a partir do qual temos de lançar agora ainda um olhar sobre os diversos âmbitos da música. – A este respeito tem de se ressaltar inicialmente a seguinte diferença.

De um lado, a música pode ser *de acompanhamento*, como já vimos anteriormente, quando, a saber, seu conteúdo espiritual não é apenas apreendido na interioridade abstrata de seu significado ou como sentimento subjetivo, e sim penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido pela representação [191] e apreendido em palavras. Por outro lado, ao contrário, a música se livra de um tal conteúdo já pronto por si mesmo e se *autonomiza* em seu próprio campo, de modo que ela, se ainda se ocupa com algum Conteúdo determinado em geral, ou mergulha o mesmo imediatamente em melodias e em sua elaboração harmônica ou também sabe contentar-se com o soar e ressoar completamente independentes como tais e com a figuração harmônica e melódica dos mesmos. Embora num campo inteiramente diferente, volta desse modo uma diferença semelhante já vista no interior da arquitetura como a arte de construir autônoma e que serve a algo. A música de acompanhamento, todavia, é essencialmente mais livre e penetra com o seu conteúdo em uma unificação muito mais estreita do que jamais pode ocorrer na arquitetura.

Esta diferença apresenta-se na arte real como a diversidade entre a música *vocal* e *instrumental*. Não devemos, contudo, tomar a mesma de modo meramente exterior, como se na música vocal apenas fosse empregado o *som* da voz humana, na música instrumental, ao contrário, o ressoar mais variado dos demais instrumentos; e sim a voz expressa cantando ao mesmo tempo palavras, que indicam a representação de um determinado conteúdo, de modo que a música como palavra *cantada* – se

ambos os lados, o som e a palavra, não devem se separar indiferentes e destituídos de relação – apenas pode ter a tarefa de tornar adequada, até onde é possível para a música, a expressão musical a este conteúdo – que como *conteúdo*, segundo sua determinidade mais precisa, é trazido diante da representação e não continua mais pertencente ao sentimento mais indeterminado. Mas, independentemente desta união, na medida em que o conteúdo representado como texto é perceptível e legível por si mesmo e, por isso, para a representação também se distingue ele mesmo da expressão musical, então a música que se acrescenta a um texto se torna |192| desse modo de acompanhamento, ao passo que na escultura e na pintura o conteúdo exposto não chega já por si à representação, fora de sua forma artística. Todavia, por outro lado, devemos tampouco apreender o conceito de tal *acompanhamento* no sentido de uma mera conformidade a fins meramente servis, pois a questão se passa justamente de modo inverso: o texto está a serviço da música e não possui nenhuma validade ulterior senão produzir para a consciência uma representação mais precisa do que aquela que o artista escolheu como objeto determinado de sua obra. Esta liberdade a música conserva então especialmente pelo fato de que ela não apreende o conteúdo do mesmo modo que o texto o torna representativo, e sim se apodera de um elemento que não pertence à intuição e à representação. A este respeito eu já indiquei na caracterização geral da música que ela deve expressar a interioridade como tal. Mas a interioridade pode ser de natureza *dupla*. Tomar um objeto em sua interioridade, a saber, pode significar, por um lado, apreendê-lo não em sua realidade exterior do fenômeno, e sim segundo o seu *significado ideal*; por outro lado, porém, pode significar o fato de expressar um conteúdo de tal modo que ele está vivo na subjetividade do *sentimento*. Ambos os modos de apreensão são possíveis para a música. Eu pretendo tornar isso representável de modo mais preciso.

Em músicas sacras antigas, em um *Crucifixus*, por exemplo, as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos, foram variadamente apreendidas no sentido de que não é um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento, e sim é, por assim dizer, a coisa mesma que move, isto é, a profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico. Na verdade, também neste caso, no que concerne ao ouvinte, trabalha-se para o sentimento: ele não deve *intuir* a dor da crucificação, a deposição, |193| não deve formar uma *representação* universal disso, e sim em seu mais interior si-mesmo [*Selbst*] ele deve vivenciar [*durchleben*] o mais interior desta morte e desta dor divina, mergulhar nisso com todo o ânimo, de modo que a coisa se torne algo percebido nele mesmo, que apaga todo o resto e preenche o sujeito apenas com este um elemento. Igualmente também o ânimo do compositor, para que a obra

de arte alcance o poder de produzir uma tal impressão, deve ter se acostumado [*eingelebt*] inteiramente à coisa e apenas a ela, e não meramente ao sentimento subjetivo dela, e apenas querer tornar ela sozinha viva nos sons para o sentido interior.

Inversamente, por exemplo, eu posso ler um livro, um texto que narra um evento, apresenta uma ação, estampa sentimentos em palavras, e desse modo ser sumamente estimulado em meu sentimento mais próprio, derramar lágrimas etc. Este momento *subjetivo* do sentimento, que acompanha todo fazer e agir humanos, cada expressão da vida interior e pode também ser despertado na percepção de todo acontecimento e co-intuição [*Mitanschauen*] de cada ação, a música é do mesmo modo também inteiramente capaz de organizar; e ela também então suaviza, acalma, idealiza a simpatia por meio de sua impressão no ouvinte, para a qual ele se sente [*fühlt*] disposto. Em ambos os casos, portanto, o conteúdo ressoa para o si-mesmo interior, em favor do qual a música, justamente porque ela se apodera do sujeito segundo sua concentração simples, sabe igualmente também limitar a liberdade vagueante do pensamento, da representação, da intuição e o estar-além de um Conteúdo determinado, na medida em que ela prende o ânimo a um conteúdo particular, ocupa o mesmo nele e move e preenche o sentimento neste círculo.

Este é o sentido segundo o qual temos de falar aqui de música de acompanhamento, na medida em que ela desenvolve no modo indicado aquele lado da interioridade do conteúdo já apresentado para a representação por meio do texto. Mas uma vez que a música é capaz de seguir esta tarefa, particularmente na música vocal | 194 | e, além disso, ainda une a voz humana a instrumentos, estamos acostumados a denominar de música de acompanhamento justamente de preferência a música instrumental. Sem dúvida a mesma acompanha a voz e não deve então se tornar autônoma de modo absoluto e querer constituir a questão principal; nesta união, todavia, a música vocal se encontra ainda mais diretamente submetida à categoria anteriormente indicada de um acompanhamento sonoro, na medida em que a voz fala palavras articuladas para a representação e o canto é apenas uma nova modificação ulterior do conteúdo destas palavras, a saber, uma realização das mesmas para o sentimento interior do ânimo, ao passo que na música instrumental como tal o expressar desaparece para a representação e a música deve restringir-se aos próprios meios de seu modo de expressão puramente musical.

A estas diferenças se acrescenta, por fim, ainda um *terceiro* lado que não deve ser desprezado. Anteriormente eu já havia apontado para o fato de que a efetividade viva de uma obra musical sempre deve ser novamente produzida. Nas artes plásticas, a escultura e a pintura possuem a este respeito uma vantagem. O escultor, o pintor, concebem sua obra e também a executam de modo completo; toda a atividade artística se concentra em um e mesmo indivíduo, por meio de que ganha muito

a correspondência íntima própria da invenção e da execução efetiva. Mais difícil, ao contrário, é para o arquiteto, que necessita da atividade variada de um ofício diversificado, que ele deve confiar a outras mãos. O compositor tem de entregar igualmente sua obra a mãos e vozes estranhas, mas com a diferença de que aqui a execução, pelo lado tanto do elemento técnico quanto do espírito vivificador interior, exige ela mesma novamente uma atividade artística e não apenas do tipo artesanal. Particularmente nesta relação se apresentaram atualmente dois milagres na música – bem como já na época da ópera italiana mais antiga, ao passo que em outras |195| artes não foram feitas novas descobertas: um milagre relativo à concepção, outro relativo à genialidade virtuosa na execução, em consideração às quais se ampliou sempre mais, também para os maiores conhecedores, o conceito do que é a música e o que ela é capaz de fazer.

Logo, alcançamos para a *divisão* destas últimas considerações os seguintes pontos de referência:

Em primeiro lugar, temos de nos ocupar com a música *de acompanhamento* e perguntar para que modo de expressão de um conteúdo a mesma é em geral capaz.

Em segundo lugar, devemos colocar a mesma questão sobre o caráter mais preciso da música por si mesma *autônoma* e

Em terceiro lugar, encerrar com algumas observações sobre a execução *artística*.

a. A música de acompanhamento

Baseado no que já foi dito anteriormente sobre a posição do texto e da música um em relação ao outro, surge imediatamente a exigência de que neste primeiro âmbito a expressão musical tem de se ligar muito mais rigorosamente a um conteúdo determinado do que quando a música deve abandonar-se autonomamente a seus próprios movimentos e inspirações. Pois o texto fornece desde sempre representações determinadas e por isso arranca a consciência daquele elemento mais sonhador do sentimento destituído de representação, no qual, sem sermos importunados, nos deixamos conduzir para lá e para cá e não necessitamos renunciar à liberdade de sentir isso e aquilo de uma música, de nos sentirmos comovidos desta ou daquela maneira. Neste entrelaçamento, porém, a música não deve se rebaixar a uma tal serventia, de modo que ela, para reproduzir em caracterização completa as palavras do texto, perca o fluir livre de seus movimentos e, desse modo, em vez de criar uma obra de arte que repousa sobre si mesma, apenas exercite a artificialidade intelectual [*verständige*] de |196| empregar os meios de expressão musicais para uma designação mais fiel

possível de um conteúdo exterior a ela e já pronto sem ela. Toda coação perceptível, cada obstáculo da produção livre, interrompem a este respeito a impressão. Por outro lado, todavia, a música também não deve, tal como se tornou agora moda com a maioria das composições italianas recentes, se emancipar quase completamente do conteúdo do texto, cuja determinidade aparece então como uma amarra, e querer se aproximar inteiramente do caráter da música autônoma. A arte consiste, ao contrário, em se preencher com o sentido das palavras expressas, da situação, da ação etc. e então encontrar e configurar musicalmente desde o seio desta animação interior uma expressão plena de alma. Assim o fizeram todos os grandes compositores. Eles não fornecem nada de estranho às palavras, mas eles tampouco deixam perder a livre efusão dos sons, o decurso e o curso imperturbado da composição, a qual, desse modo, existe devido a ela mesma e não meramente por causa das palavras.

No interior de tal liberdade autêntica podem ser distinguidas mais precisamente *três* espécies da expressão.

α) O começo pretende fazer o que se pode designar como o autenticamente *melódico* na expressão. Aqui o sentimento, a alma que ressoa, deve ser para si mesma e se desfrutar em sua exteriorização.

αα) O peito humano, a disposição do ânimo, constitui em geral a esfera na qual o compositor tem de se mover, e a melodia, o puro ressoar do interior, é a alma mais própria da música. Pois a expressão verdadeiramente plena de alma, o som, apenas alcança pelo fato de que é introduzido nele um sentimento e que ressoa a partir dele. A este respeito já são sumamente expressivos o grito natural do sentimento, o grito de horror, por exemplo, o soluço da dor, o júbilo e o trilar do prazer e da alegria entusiastas etc.; por isso, já designei também anteriormente este modo de exteriorização como o | 197 | ponto de partida para a música, ao mesmo tempo, porém, acrescentei que ela não podia permanecer presa à naturalidade como tal. Nisso particularmente se distinguem de novo a música e a pintura. A pintura pode muitas vezes produzir o mais belo efeito e adequado à arte, quando ela se acostuma inteiramente à forma efetiva, à coloração e à expressão anímica de um homem presente em uma situação e ambiente determinados, e o que ela assim penetrou inteiramente e acolheu em si mesma ela também reproduz inteiramente nesta vitalidade. Aqui a fidelidade à natureza, quando concorda com a verdade artística, está completamente em seu lugar. A música, ao contrário, não deve retomar a expressão dos sentimentos como irrupção natural da paixão, mas animar com riqueza de sentimento o ressoar desenvolvido em relações sonoras determinadas e nesta medida elevar a expressão a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente, no qual o simples grito se desenvolve numa série de sons, em um movimento cuja alternância e curso é conservado por meio da harmonia e concluído melodicamente.

ββ) Este elemento melódico alcança na relação com o todo do espírito humano um significado e uma determinação mais precisos. A bela arte da escultura e da pintura leva o interior espiritual para fora, para a objetividade exterior, e liberta novamente o espírito desta exterioridade do intuir pelo fato de que ele, por um lado, encontra nela a si mesmo, seu interior, a produção espiritual, ao passo que, por outro lado, não é deixado nada à particularidade subjetiva, ao representar, ao opinar e ao refletir arbitrários, na medida em que o conteúdo é colocado para fora em toda a sua individualidade determinada. A música, em contrapartida, como vimos diversas vezes, tem para uma tal objetividade apenas o elemento do subjetivo mesmo, por meio do qual o interior, por isso, apenas se encontra *consigo* e retorna a si em sua exteriorização, na qual o sentimento se expressa. Música é espírito, alma, que ressoa imediatamente para si mesma e se sente satisfeita ao se-perceber-a-si-mesma [*Sichvernehmen*]. |198| Como bela arte, porém, ela alcança pelo lado do espírito imediatamente a exigência de domar os afetos, bem como sua expressão, e não ser arrastada para o furor báquico e tumulto agitado das paixões ou permanecer presa na cisão do desespero, e sim no júbilo do prazer, como na suprema dor, ainda ser livre e feliz na sua efusão. Desta espécie é a música verdadeiramente ideal, a expressão melódica em Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. O repouso da alma não se perde nas composições destes mestres; na verdade, a dor igualmente se expressa, mas ela sempre é dissolvida, a justa medida clara não se dispersa em nenhum extremo, tudo permanece firmemente junto numa Forma dominada, de modo que o júbilo nunca degenera num furor tumultuoso e fornece ele mesmo ao pranto o mais sereno descanso. Eu já tratei disso na pintura italiana, onde mesmo na dor mais profunda e no dilaceramento extremo do ânimo não pode faltar a reconciliação consigo mesmo, que mesmo nas lágrimas e no sofrimento ainda conserva o traço do repouso e da certeza feliz. A dor permanece bela em uma alma profunda, assim como também no arlequim ainda domina a elegância e a graça. Do mesmo modo, a natureza concedeu especialmente aos italianos também o dom da expressão melódica, e nós encontramos em suas músicas sacras mais antigas, ao lado da suprema devoção da religião, ao mesmo tempo o puro sentimento [*Gefühl*] da reconciliação; e mesmo que a dor também tome profundamente a alma, ainda assim encontramos a beleza e a beatitude, a simples grandeza e a configuração da fantasia, no gozo de si mesma, aberta para a multiplicidade. É uma beleza que se parece com a sensualidade¹⁵, de modo que também referimos esta satisfação melódica com freqüência a um gozo meramente sensível, mas a arte deve justamente se mover no

15. *Sinnlichkeit*, como termo filosófico técnico, é em geral traduzido na filosofia pós-kantiana e hegeliana por "sensibilidade", mas neste contexto o sentido mais comum parece sobrepor-se ao filosófico (N. da T.).

elemento do sensível e conduzir o espírito a uma esfera na qual, como no natural, o estar satisfeito em si mesmo e consigo mesmo permaneça o som fundamental.

|199| γγ) Se, por conseguinte, a *particularidade* do sentimento não pode faltar ao melódico, então a música, na medida em que deixa a paixão e a fantasia fluírem no soar, deve, ao mesmo tempo, todavia, elevar acima delas a alma que mergulha neste sentimento, fazê-la pairar acima de seu conteúdo e assim formar para ela uma região onde pode ter lugar sem obstáculos o recolhimento de seu estar mergulhado, o puro sentir de si mesmo. É isto propriamente que constitui o *cantabile*, o canto de uma música. Mas então não é apenas o curso do sentimento *determinado* como tal, do amor, da nostalgia, da alegria etc. que se torna a questão principal, e sim o interior, que está acima disso, se espalha e desfruta de si mesmo em seu sofrimento como em sua alegria. Assim como o pássaro nos galhos, a cotovia no ar, cantam serenos, de modo comovente, a fim de cantar como pura produção natural, sem finalidade ulterior e conteúdo determinado, assim ocorre com o canto humano e com o elemento melódico da expressão. Por conseguinte, também a música italiana, na qual predomina em particular este princípio, tal como a poesia, passa muitas vezes para o ressoar melódico como tal e pode facilmente parecer abandonar ou efetivamente abandonar o sentimento e sua expressão determinada, porque ela justamente se dirige para o gozo da arte como arte, para a eufonia da alma em sua auto-satisfação. Em maior ou menor grau, porém, este é o caráter do que é propriamente melódico em geral. A mera determinidade da expressão, embora ela já esteja presente, ao mesmo tempo se suprime [*hebt auf*], na medida em que o coração está mergulhado não em um outro, em algo determinado, mas na percepção de si mesmo e, tal como o intuir-a-si-mesmo [*Sichselbstanschauen*] da pura luz, fornece assim somente a suprema representação da interioridade [*Innigkeit*] e reconciliação felizes.

β) Assim como na escultura deve predominar a beleza ideal, o repousar-sobre-si-mesmo e a pintura, porém, já sai mais adiante para a caracterização particular e preenche uma tarefa principal na energia da expressão determinada, assim também a música não pode se contentar com o melódico |200| no modo anteriormente descrito. O mero sentir-se-a-si-mesmo [*Sichselbstempfinden*] da alma e o jogo que ressoa do perceber-se-a-si são por último, como mera disposição, muito gerais e abstratos, e correm o risco de se afastar não apenas da designação mais precisa do conteúdo expresso no texto, mas também de tornar-se em geral vazios e triviais. Se a dor, a alegria, a nostalgia etc. devem ressoar na melodia, então a alma efetiva, concreta, tem na efetividade séria tais disposições apenas no interior de um conteúdo efetivo, sob determinadas circunstâncias, em situações, acontecimentos, ações determinadas etc. Se o canto desperta em nós o sentimento, por

exemplo, da tristeza, do lamento, por causa de uma perda, então se pergunta, por isso, imediatamente: o que foi perdido? É a vida com a riqueza de seus interesses, é a juventude, a felicidade, a esposa, a amada, são as crianças, os pais, os amigos etc.? Desse modo, no que concerne ao conteúdo determinado e às relações e situações *particulares*, aos quais se acostumou o ânimo e nos quais faz ressoar em sons sua vida interior, a música alcança a tarefa suplementar de dar a *mesma particularização* à expressão. Pois a música não tem de tratar apenas do interior como tal, mas do interior preenchido, cujo conteúdo determinado está unido estreitamente com a determinidade do sentimento, de modo que à razão do Conteúdo diverso também deve surgir essencialmente uma diversidade da expressão. Igualmente o ânimo, quanto mais se lança com toda a sua potência sobre qualquer particularidade, tanto mais parte para o movimento crescente dos afetos e, diante daquele gozo feliz da alma em si mesma, para lutas e para a cisão, para os conflitos das paixões uma com a outra e em geral para uma profundidade da particularização, para a qual a expressão até agora considerada não é mais correspondente. O que é mais preciso no conteúdo é justamente indicado pelo *texto*. No autenticamente melódico, que se entrega menos a este elemento determinado, |201| as relações mais específicas do texto permanecem sobretudo apenas secundárias. Uma canção, por exemplo, embora como poema e texto possa conter em si mesmo um todo de disposições, intuições e representações variadamente nuançadas, tem, contudo, o mais das vezes o ressoar fundamental de um e mesmo sentimento, que se arrasta por tudo e, desse modo, toca especialmente *um* tom do ânimo. Aprender este e reproduzi-lo em sons constitui o efeito principal de tal melodia de canções. Ela pode, por isso, também permanecer a mesma por todo o poema, para todos os versos, mesmo se estes também são em seu conteúdo variadamente modificados, e justamente por meio deste retorno, em vez de prejudicar a impressão, elevar a profundidade [*Eindringlichkeit*]. Ocorre com isso o mesmo que com uma paisagem, onde também os objetos mais variados nos são colocados diante dos olhos e, todavia, apenas uma e mesma disposição fundamental e situação da natureza animam o todo. Um tal tom, mesmo que apenas possa servir para poucos versos e não para outros, deve também dominar na canção, porque aqui o sentido determinado das palavras não pode ser o elemento predominante, e sim a melodia paira simples por si por sobre a diversidade. Em muitas composições, ao contrário, que em cada novo verso entoam uma nova melodia, que muitas vezes é diversa no compasso, no ritmo e mesmo na espécie do som da anterior, não se consegue reconhecer de modo algum porque tais mudanças essenciais são efetivamente necessárias, porque o poema mesmo também não deveria se alternar no metro, no ritmo, no entrelaçamento de rimas etc. em cada verso.

αα) Mas o que se revela como adequado para a canção, que é um canto autenticamente melódico da alma, não é suficiente para toda expressão musical. Por isso, diante do melódico como tal temos de ressaltar ainda um *segundo* aspecto, que tem a mesma importância, e faz da canção primeira e propriamente música de acompanhamento. Isto tem lugar naquele modo de expressão que predomina no *recitativo*. Aqui, a saber, não é nenhuma melodia acabada em si mesma que apreende por assim dizer apenas o tom fundamental de um conteúdo, |202| em cujo desenvolvimento a alma se percebe a si mesma como subjetividade unida consigo mesma, mas o conteúdo das palavras se imprime nos sons segundo toda a sua particularidade e determina o decurso bem como o valor dos mesmos no que diz respeito à altura ou profundidade, à elevação ou diminuição indicativas. Desse modo, à diferença da expressão melódica, a música se torna uma *declamação* sonora, que se associa exatamente ao decurso das palavras tanto no que se refere ao sentido como também à combinação sintática e, na medida em que apenas acrescenta o lado do sentimento mais elevado como novo elemento, se encontra entre o melódico como tal e o discurso poético. De acordo com esta posição, surge na verdade uma acentuação mais livre, que se prende rigorosamente ao sentido determinado das palavras isoladas; o texto mesmo não necessita de nenhum metro firmemente determinado, e a execução musical não necessita se ligar estreitamente, como no melódico, em série uniforme, ao compasso e ao ritmo, e sim pode deixar livremente este lado a cargo do sentimento inteiramente tomado pelo conteúdo das palavras, no que se refere à aceleração e à moderação, ao demorar-se em determinados sons e ao sobrevôo rápido sobre outros. Igualmente a modulação não está tão acabada como no melódico; começo, progressão, suspensão, interrupção, reinício, término, tudo isso está entregue a uma liberdade mais ilimitada segundo a necessidade do texto a ser expresso; acentos imprevistos, transições menos mediadas, alternância e conclusão repentinas são permitidos e, à diferença de melodias fluentes, também não incomoda, quando o exige o conteúdo, o modo de exteriorização fragmentariamente interrompido, apaixonadamente dilacerado.

ββ) Nesta relação, a expressão recitativa declamatória se mostra igualmente apta para a consideração silenciosa e o relato tranqüilo de eventos bem como para a descrição anímica rica de sentimento, que mostra o interior levado ao centro de uma situação e desperta o coração |203| para tudo o que se move nele, em sons da alma vivos para a simpatia. O recitativo alcança o seu emprego principal, por isso, por um lado, no oratório, em parte como recitação narrativa, em parte como introdução mais viva em um acontecimento instantâneo, por outro lado na canção dramática, onde lhe cabem todas as nuances de uma comunicação fugaz bem como toda espécie de paixão, mesmo que ela se exteriorize em uma alternância aguda,

brevemente, fragmentariamente, em ímpeto aforístico, ressoe dialogicamente em rápidos movimentos luminosos e contra-movimentos da expressão ou também flua com maior conexão. Além disso, nos dois âmbitos, no épico e no dramático, pode ainda se acrescentar a música instrumental, seja para indicar de modo inteiramente simples os pontos de sustentação para as harmonias ou também para interromper o canto com intercaladas, que pintam musicalmente em característica semelhante outros lados e movimentos da situação.

γγ) O que falta, todavia, a esta espécie recitativa de declamação, é justamente a vantagem que o melódico como tal possui, a articulação e acabamento determinados, a expressão daquela interioridade da alma [*Seeleninnigkeir*] e unidade que, na verdade, se introduz em um conteúdo particular, contudo nele justamente dá a conhecer a união consigo mesmo, na medida em que não se deixa distrair por meio dos lados singulares, se arrastar e se dispersar para cá e para lá, mas neles ainda faz valer a concentração subjetiva. A música, por conseguinte, no que concerne a tal caracterização mais determinada de seu conteúdo dado por meio do texto, também não pode se contentar nem com a declamação recitativa nem em geral permanecer presa à mera *diferença* do melódico, que paira relativamente sobre as particularidades e singularidades das palavras, e do recitativo que está empenhado o mais estreitamente em se ligar a ele. Ao contrário, ela deve procurar alcançar uma *mediação* destes elementos. Podemos comparar esta nova unificação com o que já vimos anteriormente intervir em relação à diferença da harmonia e da melodia. |204| A melodia incorporou nela mesma o harmônico como sua base não apenas universal, mas igualmente em si mesma determinada e particularizada, e em vez de perder desse modo a liberdade de seu movimento, ganhou primeiramente para o mesmo a força e determinidade análogas que o organismo humano alcança por meio da firme estrutura óssea, a qual somente elimina posições e movimentos inapropriados; aos movimentos adequados, ao contrário, dá sustentação e segurança. Isto nos conduz a um último ponto de vista para a consideração da música de acompanhamento.

γ) O *terceiro* modo de expressão, a saber, consiste no fato de que o canto melódico, que acompanha um texto, também se volta para a caracterização particular e, por conseguinte, não apenas deixa meramente subsistir diante de si indiferente o princípio que predomina no recitativo, mas o torna seu a fim de conceder a si mesma a determinidade faltante, porém, para a declamação caracterizadora conceder a articulação orgânica e o acabamento pleno de unidade. Pois já o melódico, tal como o consideramos acima, não podia permanecer pura e simplesmente vazio e indeterminado. Se, por conseguinte, ressaltai acerca dele principalmente apenas o ponto de que aqui em todo e qualquer Conteúdo é a disposição anímica, ocupada

consigo mesma e com sua interioridade e nesta unidade animada consigo mesma, que se expressa e corresponde ao melódico como tal, na medida em que o mesmo, tomado musicalmente, é a mesma unidade e retorno acabado, isto apenas aconteceu porque este ponto se refere ao caráter específico do puramente melódico, à diferença da declamação recitativa. A tarefa ulterior do melódico, porém, tem de ser fixada no fato de que a melodia também permita que seja sua propriedade o que inicialmente parece ter de se mover fora dela, e por meio deste preenchimento, na medida em que ele é tanto declamatório quanto melódico, apenas chegue a uma expressão verdadeiramente concreta. Por outro lado, o declamatório também não está mais aí, desse modo, singularizado por si mesmo, [205] e sim completa igualmente sua própria unilateralidade por meio do acolhimento na expressão melódica. É isto que constitui a necessidade para a unidade concreta.

A fim de se deter agora nos detalhes, temos de separar aqui as seguintes partes:

Em primeiro lugar, temos de lançar um olhar sobre a constituição do *texto* apropriado para a composição, já que o conteúdo determinado das palavras se revelou agora como de importância essencial para a música e sua expressão.

Em segundo lugar, no que diz respeito à *composição*, surgiu mesmo um novo elemento, a declamação caracterizadora, a qual, por isso, devemos considerar em sua relação com o princípio que encontramos inicialmente no melódico.

Em terceiro lugar, pretendemos examinar os *gêneros* no interior dos quais esta espécie de modo de expressão musical encontra seu lugar principal.

αα) No estágio que atualmente nos ocupa, a música acompanha o conteúdo não apenas em geral, e sim, tal como vimos, também tem de entrar numa caracterização mais precisa dele. Trata-se, por isso, de um preconceito prejudicial pensar que a constituição do texto é uma questão indiferente para a composição. Na base das grandes obras musicais, ao contrário, reside um texto primoroso, que os compositores escolheram com seriedade verdadeira ou mesmo constituíram. Pois, para nenhum artista a matéria que ele emprega pode permanecer indiferente, e muitos menos para o músico, quanto mais a poesia já elabora e fixa previamente para ele a Forma épica, lírica ou dramática precisa.

A exigência principal que tem de ser feita, no que se refere a um bom texto, consiste no fato de que o conteúdo tenha em si mesmo *consistência* verdadeira. Com algo em si mesmo raso, trivial, frio e absurdo não se pode elaborar artisticamente nada que é musicalmente válido e profundo. Mas por mais que o compositor possa torná-lo picante e temperado, de um gato assado [206] não se faz uma empanada de lebre. Em peças meramente melódicas, sem dúvida o texto é no todo menos decisivo; todavia também elas exigem um Conteúdo verdadeiro das palavras. Por outro lado, contudo, este conteúdo não pode ser novamente de profundidade demais-

adamente pesada e filosófica, como, por exemplo, a lírica de Schiller, cuja amplidão grandiosa do *pathos* sobrevoa a expressão musical dos sentimentos líricos. De modo análogo se passa também com os coros de Ésquilo e Sófocles que, em sua profundidade de intuições, ao mesmo tempo são elaborados tão ricamente em fantasia, plenos de sentido e fundamentados no que se refere aos detalhes e tão poeticamente já acabados por si mesmos, que não resta mais nada para a música acrescentar, na medida em que por assim dizer não há mais nenhum espaço para o interior jogar com este conteúdo e deixá-lo abandonar-se em novos movimentos. De espécie oposta se revelam as matérias recentes e os modos de tratamento da chamada poesia romântica. Eles devem, em grande parte, ser ingênuos e populares, todavia, isto é com frequência apenas uma ingenuidade de preciosismo, artificial, inventada, que em vez de chegar a um sentimento [*Empfindung*] puro, verdadeiro, apenas chega a sentimentos [*Gefühlen*] forçados, elaborados por meio da reflexão, a uma nostalgia e afetação ruins consigo mesmas e igualmente se vangloriam muito da trivialidade, parvoíce e ordinariiedade, ao se perderem, por outro lado, nas paixões pura e simplesmente destituídas de Conteúdo, na inveja, no desleixo, na maldade diabólica e em outras coisas deste tipo e possuem uma alegria presunçosa naquela excelência própria como nestes dilaceramentos e baixezas. O sentimento originário, simples, fundamentado, penetrante, falta aqui inteiramente e nada traz maiores prejuízos à música quando ela faz o mesmo em seu âmbito. Nem a profundidade do pensamento nem, portanto, a presunção ou a indignidade do sentimento fornecem um autêntico conteúdo. O mais apropriado para a poesia, ao contrário, é uma certa espécie intermediária de poesia, que nós alemães quase não permitimos mais como poesia, para a qual, porém, os italianos e os franceses possuíam grande [207] senso e habilidade: uma poesia que é verdadeira no lírico, sumamente simples, com poucas palavras indicando a situação e o sentimento; no dramático clara e viva sem nenhum enredo demasiadamente ramificado, não elaborando o que é singular, em geral mais empenhada em dar contornos do que obras completas caracterizadas poeticamente. Aqui é dada ao compositor, na medida da necessidade, apenas a base universal sobre a qual ele pode erigir seu edifício segundo sua inventividade própria e esgotamento de todos os motivos, e se mover vivamente para muitos lados. Pois uma vez que a música tem de se ligar a palavras, estas não devem pintar muito o conteúdo quanto ao detalhe, pois de outro modo a declamação se torna mesquinha, dispersa, atraída demasiadamente para diversos lados, de sorte que a unidade se perde e enfraquece o efeito total. A este respeito, nos encontramos muitas vezes no erro ao julgarmos sobre a excelência ou insuficiência de um texto. Quantas vezes não ouvimos, por exemplo, dizer que o texto da *Flauta Mágica* é muito melancólico, e todavia esta obra de mestre pertence aos mais notáveis libretos de ópera.

Schikaneder¹⁶, depois de muita produção extravagante, fantástica e trivial, encontrou aqui o ponto justo. O reino da noite, a rainha, o reino do sol, os mistérios, os iniciados, a sabedoria, o amor, as tentações e com isso a espécie de uma moral mediana que é excelente em sua universalidade – tudo isso, na profundidade, na graça e alma encantadoras da música, amplia e preenche a fantasia e aquece a alma.

Para ainda apresentar outros exemplos, são insuperáveis para a música religiosa os textos latinos antigos das grandes missas etc., uma vez que eles apresentam em grande simplicidade e brevidade em parte o conteúdo o mais universal da fé, em parte os estágios substanciais correspondentes no sentimento e na consciência da comunidade dos fiéis, e permitem ao músico a maior amplitude de desenvolvimento. Também o grande réquiem, as combinações de salmos etc., são |208| da mesma utilidade. De modo semelhante, Händel compôs ele mesmo seus textos para uma totalidade acabada, em parte a partir de dogmas religiosos e sobretudo a partir de passagens bíblicas, de situações que permitem uma relação simbólica etc. – No que se refere à lírica, são particularmente apropriados para a composição poemas menores plenos de sentimento [*gefühlvolle*], particularmente os mais simples, pobres em palavras, profundos em sentimento, que expressam concentradamente e plenos de alma qualquer disposição e situação do coração, ou também mais leves, mais prazerosos. Tais poemas não faltam a quase nenhuma nação. Para o campo dramático pretendo apenas nomear Metastásio, além disso, Marmontel, este francês rico de sentimento, finamente educado, amável, que deu aulas de francês a Piccini¹⁷ e que no dramático sabia ligar graça e serenidade com a habilidade para o desenvolvimento e o que é interessante da ação. Mas sobretudo têm de ser ressaltados os textos das mais famosas óperas de Gluck, que se movem em motivos simples e se mantêm para o sentimento no círculo do mais sólido conteúdo, descrevem o amor da mãe, da esposa, do irmão, da irmã, a amizade, a honra etc. e deixam se desenvolver por si silenciosamente estes motivos simples e as colisões substanciais. Desse modo, a paixão permanece inteiramente pura, grande, nobre e de simplicidade plástica.

ββ) A música igualmente característica quanto melódica em sua expressão tem de se fazer conforme a um tal conteúdo. Para que isso seja possível, o texto não

16. Emmanuel Schikaneder (1751-1812). Cantor e autor dramático, escreveu para Mozart em 1791 o libreto da *Flauta Mágica*, sua última obra, em que cria a personagem Papageno. Morreu louco, em Viena, na mais completa miséria (N. da T.).

17. Niccolò Piccini, compositor italiano (Bari, 1728 – Paris, 1800). Autor de um número considerável de óperas, ele se instala em Paris em 1776 e sabe se adaptar às exigências do público francês graças aos conselhos de Marmontel. Ele se opõe a Gluck na famosa querela dos piccinistas e dos gluckistas, que Hegel evoca mais adiante, mas perde os torneios decisivos que disputa com ele (N. da T.).

deve apenas conter a seriedade do coração, a comicidade e a grandeza trágica das paixões, as profundidades da representação e do sentimento religiosos, as potências e destinos do peito humano, mas também o compositor deve, por seu lado, participar disso com todo o seu ânimo e ter sentido e vivido inteiramente este Conteúdo com coração pleno.

Igualmente importante é, além disso, a relação na qual devem aqui surgir, por um lado, o característico, por outro lado, o melódico. A exigência principal parece-me |209| ser nesta relação a seguinte: a vitória sempre há de ser atribuída ao melódico, enquanto a unidade concentradora, e não à separação em traços característicos singularmente dispersos. Assim, por exemplo, a música dramática atual procura muitas vezes seu efeito em contrastes violentos, na medida em que comprime paixões opostas, lutando de modo plenamente artístico, em um e mesmo desenvolvimento musical. Ela expressa, por exemplo, assim a alegria, o casamento, a pompa festiva e nisso insere igualmente o ódio, a ira, a inimizade, de modo que entre o prazer, a alegria, a música dançante se agitam ao mesmo tempo a rixa impetuosa e a mais repugnante cisão. Tais contrastes do dilaceramento, que nos lançam sem unidade de um lado para o outro, são tanto mais contra a harmonia da beleza quanto mais unem imediatamente em caracterização aguda coisas opostas, onde então não se pode mais falar do gozo e do retorno do interior para si mesmo na melodia. Em geral, a união do melódico e do característico traz consigo o perigo de facilmente ultrapassar, segundo o lado da descrição mais determinada, os limites suavemente traçados do belo musical, particularmente quando se trata de expressar a violência, o egoísmo, a maldade, a impetuosidade e outros extremos de paixões unilaterais. Tão logo a música aqui se entrega à abstração da determinidade característica, ela é quase inevitavelmente conduzida para desvios, a penetrar na agudeza, no que é duro, inteiramente não melódico e não musical e mesmo a abusar do desarmônico.

Algo semelhante ocorre no que se refere aos traços característicos *particulares*. Se estes, a saber, são fixados e pronunciados fortemente, eles facilmente se separam uns dos outros e se tornam por assim dizer repousantes e autônomos, ao passo que no desdobramento musical, que deve ser essencialmente movimento e nesta progressão uma relação constante, o isolamento incomoda imediatamente de modo prejudicial o curso e a unidade.

|210| A beleza verdadeiramente musical reside, segundo estes aspectos, no fato de que certamente se progride do mero melódico ao característico, porém, no interior desta particularização permanece conservado o melódico como a alma portadora, unificadora, como, por exemplo, no característico da pintura de Rafael sempre ainda se mantém o tom da beleza. Então o melódico é pleno de significado, mas

em toda a determinidade ele é a animação penetrante, concentradora, e o particular característico aparece apenas como um relevo de lados determinados, que sempre são reconduzidos a partir de dentro para esta unidade e animação. Encontrar aqui, todavia, a medida certa é particularmente na música de maior dificuldade do que nas outras artes, porque a música mais facilmente se separa para estes modos de expressão opostos. Assim, pois, em quase todas as épocas também se divide o juízo sobre obras musicais. Uns dão preferência ao que é predominantemente apenas melódico, outros ao que é mais característico. Händel, por exemplo, que também em suas óperas muitas vezes exigia um rigor da expressão para momentos líricos singulares, já em sua época entrava em disputas com seus cantores italianos e se voltou, por fim, quando também o público se colocou do lado dos italianos, inteiramente para a composição de oratórios, nos quais seu dom de produção encontrou o seu âmbito mais rico. Também na época de Gluck foi famosa a longa e viva controvérsia entre os gluckistas e os piccinistas; Rousseau, por seu lado, em oposição à falta de melodia dos franceses mais antigos, privilegiou novamente a música rica em melodias dos italianos; agora, por fim, se discute de modo semelhante à favor ou contra Rossini e a recente escola italiana. Os adversários repudiam a música de Rossini especialmente como um agrado vazio para os ouvidos; mas se nos acostumamos mais precisamente à melodia, então esta música é ao contrário sumamente plena de sentimento [*gefühlvoll*], rica de espírito e penetrante para o ânimo e o coração, mesmo que ela não se entregue também à espécie do característico, tal como ela agrada particularmente ao |211| entendimento musical rígido alemão. Pois certamente Rossini é muitas vezes infiel ao texto e com sua melodia livre passa por cima de todos os confins, de modo que então temos apenas a alternativa de ou permanecer no objeto e ficar insatisfeitos com a música que não mais concorda com ele ou dispensar o conteúdo e se regozijar imperturbavelmente com as invenções livres do compositor e desfrutar com plenitude de alma a alma que elas contém.

γγ) No que se refere, por fim, às *espécies* mais distintas da música acompanhante, pretendo ser breve.

Como primeira espécie principal podemos designar a música *sacra*, a qual, na medida em que tem haver não com o sentimento subjetivo singular, e sim com o Conteúdo substancial de todo o sentir ou com o sentimento universal da comunidade enquanto coletividade, é em grande parte de consistência *épica*, mesmo quando não relata nenhum acontecimento enquanto acontecimento. Como uma concepção artística, sem relatar acontecimentos, pode, todavia, ser *épica*, teremos ainda de esclarecer mais tarde na consideração mais precisa da poesia *épica*. Esta música religiosa consistente pertence ao que há de mais profundo e rico de efeito que a arte pode em geral produzir. Sua posição mais própria, na medida em que se refere a

pregações sacerdotais para a comunidade, ela encontrou no interior do culto *católico* como missa, em geral como elevação musical nas mais variadas ações e festas eclesiásticas. Também os protestantes forneceram tais músicas da maior profundidade tanto de sentido religioso como de consistência e riqueza musical da invenção e execução, como, por exemplo, sobretudo Johann Sebastian Bach, um mestre cuja genialidade grandiosa, autenticamente protestante, vigorosa e todavia, por assim dizer, erudita, apenas em tempos recentes se aprendeu novamente a estimar de modo completo. Basicamente, porém, à diferença da direção católica, se desenvolve aqui de início a Forma do oratório em celebrações da Paixão, [212] que primeiramente se consumou no protestantismo. Em nossos dias certamente no protestantismo a música não se liga mais de modo tão estreito ao culto efetivo, não intervém mais no serviço religioso mesmo e, aliás, se tornou muitas vezes mais uma questão de exercício erudito do que de produção viva.

A música *lírica*, em segundo lugar, expressa melodicamente a disposição anímica singular e deve se manter ao máximo livre do que é apenas característico e declamatório, embora também possa prosseguir para o acolhimento do conteúdo particular das palavras na expressão, seja ela de espécie religiosa ou outra. Contudo, paixões impetuosas sem repouso e desfecho, a cisão não solucionada do coração, o mero dilaceramento interior são menos apropriados para a lírica autônoma, e sim encontram a sua melhor posição como parte integrante particular da música *dramática*.

A música, em terceiro lugar, a saber, igualmente se desenvolve para o *dramático*. Já a tragédia antiga era musical, todavia, a música ainda não alcançava nela nenhuma preponderância, uma vez que em obras autenticamente poéticas devem predominar a expressão da linguagem e a execução poética das representações e dos sentimentos, e a música, cujo desenvolvimento harmônico e melódico nos antigos ainda não alcançou o grau da época cristã posterior, podia principalmente apenas servir para elevar vivamente, pelo lado rítmico, o ressoar musical das palavras poéticas e torná-las mais penetrantes para o sentimento. Um ponto de vista autônomo, ao contrário, a música dramática – depois de já ter se desenvolvida em si mesma no campo da música sacra e ter alcançado também na expressão lírica uma grande completude – conquistou na ópera moderna, nas operetas etc. A *opereta*, contudo, do ponto de vista do canto, é uma espécie intermediária inferior, que apenas mistura externamente a fala e o canto, o musical e o não musical, o discurso prosaico e o canto melódico. [213] Geralmente costuma-se dizer que o canto nos dramas não é natural, mas esta objeção não basta e deveria poder ser ainda mais dirigida contra a ópera, na qual do início ao fim cada representação, sentimento, paixão e resolução são acompanhados pelo canto e expressados por ele. Por isso, ao contrário, deve-se antes justificar a opereta quando ela permite que a música interfira onde os sentimentos e as paixões se

agitam mais vivamente ou em geral se mostram acessíveis à descrição musical. A proximidade recíproca, porém, da parola prosaica do diálogo e as peças musicais empregadas artisticamente, permanece sempre um inconveniente. A libertação por meio da arte, a saber, não é então completa. Na ópera autêntica, ao contrário, que executa uma ação inteira totalmente de modo musical, somos elevados de uma só vez desde a prosa para um mundo artístico mais elevado, em cujo caráter também se mantém toda a obra, quando a música toma por seu conteúdo principal o lado interior do sentimento, as disposições singulares e universais nas diversas situações, os conflitos e as lutas das paixões, a fim de ressaltar primeiramente os mesmos de modo completo por meio da expressão a mais completa dos afetos. No *Vaudeville*¹⁸, ao contrário, onde em passagens isoladas, rimadas de modo picante, são cantadas melodias já conhecidas e adoradas, o cantar é, por assim dizer, apenas uma ironia sobre si mesmo. O fato de ser cantado deve ter um traço de paródia alegre, a compreensão do texto e suas palavras de troça são a questão principal, e se o cantar cessa, sobrevêm um sorriso sobre nós, pelo fato de que em geral é cantado.

b. A música autônoma

O melódico podemos comparar, como pronto, em si mesmo acabado e repousando em si mesmo, à escultura plástica, ao passo que na declamação musical reconhecemos o |214| tipo da pintura executada mais precisamente quanto ao particular. Uma vez que em tal caracterização mais determinada se separaram uma plenitude de traços que o curso sempre mais simples da voz humana não pode desenvolver em toda a riqueza, então também se acrescenta aqui, quanto mais a música se move para a vitalidade multifacetada, ainda o acompanhamento instrumental.

Como o outro lado, *em segundo lugar*, da melodia que acompanha um texto, e diante da expressão caracterizadora das palavras, temos de opor a liberação, afora os sons musicais, de um conteúdo por si mesmo já comunicado na Forma de representações determinadas. A interioridade subjetiva constitui o princípio da música. Mas o mais interior do si-mesmo [*Selbst*] concreto é a subjetividade como

18. *Vaudeville* é uma expressão feita a partir do francês: *voix de ville* (vozes da cidade). Designação para canções estróficas populares que constitui uma tradição especificamente francesa de comédias musicais e do teatro de comédia (*Comédie en vaudevilles* ou apenas *Vaudevilles*) e se tornou um dos mais importantes precursores da *Ópera-comique* e das operetas (que em Offenbach se tornou a ópera buffa). Nesse sentido, *Vaudeville* também se refere à forma do final na ópera cômica e no *Singspiel*, quando todos os participantes em conjunto resumem a moral da peça em uma estrofe, como, por exemplo, ocorre no *Rapto do Serralho* (1782) de Mozart (N. da T.).

tal, não determinada por nenhum Conteúdo firme e, por isso, não forçada a se mover para cá e para lá, e sim repousando apenas sobre si mesma em liberdade sem entraves. Se esta subjetividade deve, na música, por assim dizer, chegar ao seu pleno direito, então ela deve se soltar de um texto dado e tomar o seu conteúdo, o curso e a espécie da expressão, a unidade e o desdobramento de sua obra, a execução de um pensamento principal e uma inserção e ramificação episódica de outros etc. puramente a partir de si mesma e, nisso, na medida em que aqui não é invocado o significado do todo por meio de palavras, limitar-se aos meios puramente musicais. Este é o caso na esfera que já designei anteriormente como a música *autônoma*. A música de acompanhamento possui fora dela o que deve exprimir, e em sua expressão se relaciona nesta medida a algo que não lhe pertence como música, mas a uma arte estranha, à poesia. Mas se a música quer ser puramente musical, então ela deve afastar de si este elemento que não lhe é peculiar e, em sua liberdade de agora em diante completa, renunciar completamente à determinidade da palavra. Este é o ponto que agora temos de discutir mais precisamente.

|215| Já no interior da música mesma de acompanhamento vimos começar o ato de tal libertação. Pois em parte a palavra poética na verdade reprimia a música e a tornava servil, mas em parte a música pairava em repouso bem-aventurado sobre a determinidade *particular* das palavras ou se libertava em geral do significado das representações expressas, a fim de se embalar serena ou tristemente a seu próprio bel-prazer. Fenômeno semelhante encontramos também novamente nos ouvintes, no público, principalmente no que diz respeito à música dramática. A ópera, a saber, possui ingredientes variados: local paisagístico ou outro, o curso da ação, eventos, atos, costume etc.; do outro lado se encontra a paixão e sua expressão. Assim, o conteúdo se encontra aqui duplicado: a ação exterior e o sentimento interior. No que se refere à ação como tal, embora ela constitua o elemento congregador de todas as partes singulares, todavia como curso da ação ela é menos musical e em grande parte elaborada recitativamente. O ouvinte liberta-se facilmente deste conteúdo, particularmente não dispensa nenhuma atenção ao diálogo recitativo e se mantém meramente no que é autenticamente musical e melódico. Tal como eu já disse anteriormente, isso ocorre principalmente com os italianos, cujas óperas recentes, em sua maioria, foram feitas de tal maneira que, em vez de se ouvir o palavrório musical ou outras trivialidades, prefere-se falar ou se entreter de outro modo. E apenas nas peças propriamente musicais, que então são desfrutadas inteiramente de modo musical, novamente se presta atenção com prazer pleno. Aqui, portanto, o compositor e o público estão a um passo de se libertar inteiramente do conteúdo das palavras e de manejar e desfrutar a música por si mesma como arte autônoma.

α) A autêntica esfera desta independência não pode, porém, ser a música vocal de acompanhamento, que permanece ligada a um texto, e sim a música *instrumental*. Pois a voz, como já indiquei, é o próprio ressoar da |216| subjetividade total, que também chega a representações e palavras, e encontra na própria voz e no canto o órgão adequado quando quer exteriorizar e perceber o mundo interior de suas representações como penetradas pela concentração interior do sentimento. Mas, para os instrumentos, este fundamento de um texto de acompanhamento é eliminado, de modo que aqui pode começar o domínio da música que se limita ao seu mais próprio círculo.

β) Tal música de instrumentos isolados ou de toda a orquestra não segue em quartetos, quintetos, sextetos, sinfonias e outras coisas mais, sem texto e vozes humanas, um decurso por si mesmo claro de representações e está, por isso, referida ao sentir mais abstrato em geral, que nisso apenas de modo geral pode se encontrar expresso. A questão principal permanecem, porém, as idas e vindas puramente musicais, as entradas e as saídas musicais dos movimentos harmônicos e melódicos, o prosseguir fluente, incisivo ou leve, que interfere profundamente, é mais pesado e encontra obstáculos, a elaboração de uma melodia segundo todos os lados dos meios musicais, a concordância artística dos instrumentos em seu ressoar conjunto, sua sucessão, sua alternância, sua procura, encontro etc. Por isso, é neste âmbito principalmente que os *diletantes* e os *conhecedores* começam a se distinguir de modo essencial. O *leigo* ama na música basicamente a expressão compreensível dos sentimentos e das representações, o que é do tipo material, o conteúdo, e, por conseguinte, volta-se de preferência para a música de acompanhamento; o *conhecedor*, ao contrário, a quem são acessíveis as relações musicais interiores dos sons e dos instrumentos, ama a música instrumental em seu emprego artístico de harmonias e entretecimentos melódicos e Formas alternantes; ele é preenchido inteiramente pela música e possui o interesse mais preciso de comparar o que ouve com as regras e leis que lhe são familiares, a fim de julgar e de desfrutar completamente o que foi executado, embora aqui a nova genialidade inventora |217| do artista também possa levar o conhecedor com freqüência a apuros, que justamente não está acostumado a estes ou aqueles avanços, transições etc. Tal preenchimento completo raramente é favorável ao mero diletante e logo ele é tomado pelo desejo de preencher este movimento de sons aparentemente destituído de essência, de encontrar pontos de sustentação para a progressão, em geral para o que ressoa em sua alma, de encontrar representações mais determinadas e um conteúdo mais preciso. Nesta relação, a música se torna para ele simbólica, todavia na tentativa de captar o significado ele se encontra diante de temas enigmáticos que se desfazem rapidamente, que nem sempre permitem uma decifração e em geral são passíveis da interpretação a mais diversa.

O *compositor*, por seu lado, pode na verdade ele mesmo introduzir em sua obra um significado determinado, um conteúdo de representações e sentimentos e seu decurso articulado fechado; inversamente, porém, também pode interessar-se, inalterado por tal Conteúdo, pela estrutura puramente musical de seu trabalho e pela riqueza espiritual de tal arquitetônica. Segundo este lado, porém, a produção musical pode facilmente se tornar algo muito destituído de pensamento e sentimento, que também já não necessita de nenhuma consciência profunda da formação e do ânimo. Por causa deste vazio de matérias vemos o dom da composição não apenas já se desenvolver com freqüência em tenra idade, mas compositores ricos de talento permanecem muitas vezes sua vida toda os homens mais inconscientes, mais pobres de matéria. O que é mais profundo, por conseguinte, tem de ser estabelecido no fato de que o compositor dá a mesma atenção aos dois lados, tanto à expressão de um conteúdo certamente mais indeterminado quanto à estrutura musical, também na música instrumental. Neste caso, ele então fica novamente livre para dar preferência ora ao melódico, ora à profundidade e dificuldade harmônicas, ora ao característico ou também mediar reciprocamente estes elementos.

[218] γ) Como princípio universal deste estágio, contudo, apresentamos desde o início a subjetividade em sua criação musical sem entraves. Esta independência de um conteúdo já afirmado por si mesmo irá, por isso, em maior ou menor grau sempre também jogar contra o arbítrio e deve permitir ao mesmo um espaço de jogo não rigidamente delimitável. Pois embora este modo de composição tenha suas regras e Formas determinadas, às quais o mero capricho é forçado a se submeter, tais leis concernem, todavia, apenas aos lados mais gerais, e para o detalhe está aberto um círculo infinito, no qual a subjetividade, quando apenas se mantém no interior de limites que residem na natureza mesma das relações sonoras, pode de resto pôr e dispor a seu bel-prazer. Aliás, no decurso de desenvolvimento destes gêneros, o arbítrio subjetivo – com suas idéias, caprichos, interrupções, troças ricas de espírito, tensões ilusórias, mudanças bruscas, saltos e repentes, prodígios e efeitos inauditos – também se torna um mestre sem amarras, diante do curso firme da expressão melódica e do conteúdo do texto da música de acompanhamento.

c. A execução artística

Na escultura e na pintura temos diante de nós a obra de arte como o *resultado* objetivo presente por si mesmo da atividade artística, mas não esta atividade mesma como produção viva efetiva. Para a presença da obra de arte musical, ao contrário, pertence, como vimos, o artista executor como agente, tal como na poe-

sia dramática todo o homem surge representando [*darstellend*] em plena vitalidade e se torna ele mesmo obra de arte animada.

Assim como vimos a música dirigir-se para dois lados, na medida em que ela ou empreendia se tornar adequada a um conteúdo determinado ou traçava seu próprio caminho em autonomia livre, podemos agora |219| também distinguir *duas* espécies principais distintas da arte de execução musical. Uma mergulha inteiramente na obra de arte dada e não quer reproduzir nada além do que contém a obra de arte já existente; a outra, ao contrário, não é apenas reprodutiva, e sim extrai a expressão, a execução, em suma, a autêntica animação, não apenas da composição disponível, mas principalmente dos próprios meios.

α) O epos, no qual o poeta quer desdobrar diante de nós um mundo objetivo de eventos e modos de ação, não deixa outra escolha ao rapsodo recitador a não ser recuar inteiramente com sua subjetividade individual diante dos feitos e dos acontecimentos dos quais fornece um relato. Quanto menos ele avança, tanto melhor; aliás, ele pode sem prejuízo ser ele mesmo monótono e sem alma. A questão deve fazer efeito, a execução poética, a narração, não o ressoar efetivo, a fala e o relato. A partir disso também podemos tirar uma regra para a *primeira* espécie da execução musical. Se a composição é, por assim dizer, de consistência objetiva, de modo que o compositor mesmo apenas colocou em sons a questão ou o sentimento preenchido inteiramente por ela, então também a reprodução será da mesma espécie objetiva [*sachlicher*]. O artista executor não somente não necessita acrescentar nada do que é seu, mas ele inclusive nem pode, se não deve interromper o efeito. Ele deve submeter-se inteiramente ao caráter da obra e apenas querer ser um órgão que obedece. Nesta obediência, todavia, ele não deve por outro lado, como ocorre frequentemente, se rebaixar como mero artesão [*Handwerker*], o que apenas é permitido ao tocador de realejo. Se, ao contrário, ainda se há de falar de arte, então o artista, em vez de dar a impressão de um autômato musical que apenas repete uma mera lição e retoma mecanicamente o que é prescrito, tem o dever de animar a obra com plenitude de alma no sentido e espírito do compositor. A *virtuosidade* de tal animação limita-se, |220| todavia, a solucionar corretamente, segundo o lado técnico, as difíceis tarefas da composição e, nisso, não apenas evitar toda aparência de luta com uma dificuldade superável penosamente, e sim se mover neste elemento com liberdade plena, assim como no que diz respeito ao espiritual a *genialidade* apenas pode consistir em atingir efetivamente a altura espiritual do compositor na reprodução e deixá-la entrar na vida.

β) De outro modo ocorre com as obras de arte nas quais já predomina a liberdade e o arbítrio subjetivos pelo lado do compositor e em geral tem de ser procurada menos uma consistência completa na expressão e em outro tratamento do

melódico, do harmônico, do característico etc. Aqui em parte a bravura a mais virtuosa estará em seu devido lugar, em parte a genialidade não se limita a uma mera execução do que está dado, e sim se amplia de modo que o *artista* ele mesmo compõe na execução, completa o que falta, aprofunda o que é superficial, anima o que é mais destituído de alma e deste modo pura e simplesmente aparece autônomo e produtor. Assim, por exemplo, na ópera italiana sempre foi deixada muita coisa a cargo do cantor; particularmente em adornos, ele possui um espaço de jogo mais livre; e na medida em que a declamação aqui se afasta mais da ligação rígida com o conteúdo particular das palavras, também este executar mais independente se torna um fluxo melódico livre da alma que se alegra por ressoar por si mesma e por se elevar às suas próprias asas. Quando, por conseguinte, se diz, por exemplo, que Rossini facilitou o trabalho dos cantores, isto é em parte correto. Ele igualmente dificulta o trabalho para eles, já que ele os remete variadamente à atividade de seu *genius* musical autônomo. Mas se este é efetivamente de espécie genial, então a obra de arte disso decorrente alcança um encanto inteiramente peculiar. Temos presente diante de nós, a saber, não apenas uma *obra de arte*, mas o *produzir* artístico efetivo mesmo. Nesta presença completamente |221| viva se esquece tudo que é condicionante do exterior, o lugar, a ocasião, a posição determinada na ação do culto ao Deus, o conteúdo e o sentido da situação dramática; não se precisa, não se quer mais nenhum texto, nada permanece mais sobrando, senão o som universal do sentimento, em cujo elemento a alma do artista que repousa sobre si mesma se entrega à sua efusão, comprova sua genialidade da invenção, sua interioridade [*Innigkeit*] do ânimo, sua maestria da execução e, se apenas acontece com espírito, habilidade e elegância, inclusive pode interromper a melodia mesma por meio da troça, do capricho e do artifício e pode abandonar-se aos caprichos e influências do momento.

γ) Tal vitalidade se torna mais admirável quando, *em terceiro lugar*, o órgão não é a voz humana, e sim um dos *outros instrumentos*. Estes, a saber, com o seu ressoar, estão mais afastados da expressão da alma e permanecem em geral uma questão exterior, uma coisa morta, ao passo que a música é movimento e atividade interior. Se a exterioridade dos instrumentos desaparece de todo, se a música interior penetra inteiramente na realidade exterior, então o instrumento aparece nesta virtuosidade como um órgão próprio completamente formado da alma artística. Ainda recordo, do tempo de minha juventude, por exemplo, de um virtuose da guitarra que compôs, inteiramente sem gosto, grandes músicas de batalha para este instrumento insignificante. Acredito que seu ofício era de tecelão, e quando se conversava com ele, era um homem silencioso, limitado. Mas quando começava a tocar, então se esquecia da ausência de gosto da composição, assim como ele mesmo

se esquecia e produzia efeitos fantásticos, porque introduzia no instrumento toda a sua alma, que, por assim dizer, não conhecia nenhuma execução mais elevada do que a de se deixar ressoar nestes sons.

Tal virtuosidade não apenas comprova, quando atinge o seu ponto de culminância, o domínio extraordinário sobre o |222| exterior, mas coloca para fora a liberdade interior sem entraves, na medida em que se supera brincando com dificuldades aparentemente não solucionáveis, divaga em artifícios, troça com interrupções, com ocorrências subjetivas em caprichos chistosos e torna mesmo o que é barroco desfrutável em invenções. Pois uma cabeça pobre não pode produzir nenhuma peça artística original, mas em artistas geniais as mesmas cabeças testemunham a inacreditável maestria em seu instrumento e além dele, cuja limitação a virtuosidade sabe superar e, vez por outra, como prova audaz desta vitória, pode transitar por espécies sonoras inteiramente diferentes de instrumentos estranhos. Nesta espécie de execução desfrutamos o topo máximo da vitalidade musical, o mistério maravilhoso de que um instrumento exterior se torna um órgão completamente animado, e ao mesmo tempo temos como um raio diante de nós o conceber interior assim como a execução da fantasia genial em penetração a mais instantânea e a vida a mais evanescente.

Estes são os lados os mais essenciais que percebi e senti na música, e os pontos de vista gerais que abstrai e reuni para a nossa presente consideração.

GLOSSÁRIO

(* acompanhado pelo termo alemão entre colchetes)

<i>An sich</i> – em si	<i>Bestimmung</i> – determinação
<i>An sich selbst</i> – em si mesmo*	<i>Bild</i> – imagem
<i>An und für sich</i> – em si e para si	<i>Bilden</i> – formar; configurar
<i>Andacht</i> – devoção	<i>Bildlich</i> – imagético; plástico
<i>Angenehm</i> – agradável	<i>Bildung</i> – formação; cultura*
<i>Anmut</i> – graça	<i>Dach</i> – teto
<i>Anordnung</i> – disposição	<i>Darstellung</i> – exposição; representação*
<i>Anschauung</i> – intuição	<i>Dienend</i> – servil
<i>Äußerung</i> – exteriorização; manifestação	<i>Ebene</i> – superfície plana
<i>Aufeinanderfolge</i> – sucessão	<i>Effekt</i> – efeito
<i>Auffassung</i> – concepção	<i>Einhüllung</i> – invólucro
<i>Aufführung</i> – representação	<i>Einzel</i> – singular; particular
<i>Aufhebung</i> – superação; supressão*	<i>Empfinden</i> – sentir; sensação*
<i>Auflösung</i> – solução; dissolução	<i>Empfindung</i> – sentimento; sensação*
<i>Aus schmückung</i> – decoração	<i>Erbauung</i> – construção
<i>Bau</i> – construção	<i>Erklingen</i> – ressoar
<i>Bauten</i> – edificações	<i>Erscheinung</i> – fenômeno; aparição*
<i>Bauwerke</i> – construções	<i>Erzittern</i> – vibrar, tremer
<i>Bebauung</i> – construção	<i>Farbe</i> – cor
<i>Bedachung</i> – teto; telhado	<i>Farbgebung</i> – coloração
<i>Behausung</i> – morada	<i>Färbung</i> – coloração
<i>Beleuchtung</i> – iluminação	<i>Figur</i> – figura
<i>Bestimmtheit</i> – determinidade	<i>Figuration</i> – figuração

CURSOS DE ESTÉTICA

<i>Fläche</i> – superfície	<i>Klang</i> – som; ressoar
<i>Fleischfarbe</i> – cor carnal	<i>Klingen</i> – ressoar
<i>Form</i> – Forma (inicial maiúscula)	<i>Kolorit</i> – colorido
<i>Für sich</i> – para si; por si	<i>Konzeption</i> – concepção
<i>Gang</i> – galeria; corredor	<i>Körperlichkeit</i> – corporeidade
<i>Gebäuden</i> – edificações, edifícios	<i>Laute</i> – som
<i>Gebilde</i> – configuração	<i>Leiblichkeit</i> – corporalidade
<i>Gefällig</i> – agradável	<i>Liebenswürdigkeit</i> – amabilidade
<i>Gefälligkeit</i> – aprazimento	<i>Lieblichkeit</i> – graça
<i>Gefühl</i> – sentimento*	<i>Liebreiz</i> – encanto
<i>Gegensatz</i> – oposição, contraste	<i>Malerisch</i> – pictórico
<i>Gehalt</i> – Conteúdo (inicial maiúscula)	<i>Manier</i> – uso repetido
<i>Gehäuse</i> – invólucro	<i>Passionsgeschichte</i> – Paixão
<i>Geisteswerk</i> – obra do espírito	<i>Plastik</i> – plástico
<i>Gemälde</i> – pintura, quadro	<i>Rauschen</i> – ruído
<i>Gemüt</i> – ânimo	<i>Realität</i> – realidade
<i>Gesamtheit</i> – coletividade	<i>Reihe</i> – série
<i>Gesang</i> – canção	<i>Reihenfolge</i> – seqüência
<i>Geschwungen</i> – ondulada	<i>Reizende</i> – encantador
<i>Gestalt</i> – forma (inicial minúscula); figura*	<i>Sammlung</i> – recolhimento; reunião
<i>Gewölbe</i> – abóbada	<i>Schattierung</i> – matização
<i>Glückseligkeit</i> – bem-aventurança	<i>Schein</i> – aparência
<i>Götterideale</i> – ideais divinos	<i>Schlankheit</i> – elegância
<i>Gotteshaus</i> – casa de Deus	<i>Schwere</i> – gravidade; peso
<i>Grazie</i> – graça	<i>Schwingen</i> – vibrar, oscilar
<i>Haus</i> – casa; edifício	<i>Selig</i> – beato; feliz
<i>Heiligkeit</i> – santidade	<i>Seligkeit</i> – beatitude
<i>Heiterkeit</i> – serenidade	<i>Skala</i> – escala
<i>Hülle</i> – invólucro	<i>Sinnen</i> – meditar
<i>Idee</i> – Idéia (inicial maiúscula)	<i>Skulpturwerk</i> – obra escultórica
<i>Innigkeit</i> – intimidade; interioridade	<i>Stellung</i> – posição; postura; disposição
<i>In sich</i> – em si mesmo	<i>Streng</i> – rígido
<i>In sich selbst</i> – em si mesmo	<i>Takt</i> – compasso
<i>Ineinander</i> – interpenetração	<i>Ton</i> – som
<i>Ineinanderbilden</i> – configuração recíproca	<i>Tonart</i> – tonalidade
<i>Ineinsbildung</i> – configuração-em-um	<i>Tönen</i> – som, ressoar
<i>Inhalt</i> – conteúdo (inicial minúscula)	<i>Tonleiter</i> – escala
<i>Innerlichkeit</i> – interioridade	<i>Umgebung</i> – ambiente; entorno
<i>Innigkeit</i> – intimidade; interioridade*	<i>Umhüllung</i> – invólucro
<i>Insichsein</i> – ser-em-si-mesmo	<i>Umschließen</i> – envolver

GLOSSÁRIO

<i>Umschließung</i> – envoltura; recinto	<i>Wölbung</i> – arcada; copagem; abóbada
<i>Verständigen</i> – intelectual; racional; do entendimento	<i>Zärtlichkeit</i> – ternura
<i>Verzierung</i> – ornamento	<i>Zierlichkeit</i> – elegância; delicadeza
<i>Vorstellung</i> – representação; concepção	<i>Zittern</i> – vibrar, tremer
<i>Wiederklingen</i> – ressoar	<i>Zusammenklang</i> – consonância
<i>Wirkung</i> – efeito	<i>Zusammenstellung</i> – combinação
<i>Wohlklang</i> – eufonia	<i>Zusammenstimmung</i> – sintonia

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: FILOSOFIA	TOMBO: 225361
AQUISIÇÃO:	DOAÇÃO / EDUSP EDUSP / N.F.Nº
DATA: 19/08/02	PREÇO: R\$ 45,00

<i>Título</i>	<i>Cursos de Estética III</i>
<i>Autor</i>	G. W. F. Hegel
<i>Tradução</i>	Marco Aurélio Werle Oliver Tolle
<i>Consultoria</i>	Victor Knoll
<i>Produção</i>	Silvana Biral Marilena Vizentin
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Editoração de Capa</i>	Andrea Yanaguita
<i>Foto da Capa</i>	Rômulo Fialdini
<i>Editoração Eletrônica</i>	Danilo Nicolaidis
<i>Revisão de Texto e de Provas</i>	Marilena Vizentin
<i>Arte-final</i>	Julia Doi Andrea Yanaguita Tereza Harumi Kikuchi
<i>Divulgação</i>	Regina Brandão Daniel Camargo Maganha Guilherme Maffei Leão
<i>Secretaria Editorial</i>	Eliane Reimberg
<i>Formato</i>	18,0 x 25,5 cm
<i>Mancha</i>	29,0 x 44,0 paicas
<i>Tipologia</i>	Times 10/14
<i>Papel</i>	Cartão Supremo 250 g/m ² (capa) Pólen Rustic Areia 85 g/m ² (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	352
<i>Tiragem</i>	1500
<i>Laserfilm</i>	Edusp
<i>Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial do Estado